古琴艺术论

刘承华 著

江苏文艺出版社

书　　名: 古琴艺术论
作　　者：　刘承华 主编
出 版 社：江苏文艺出版社
出版时间：2002
ISBN：　7-5399-1854-3 / J632.31
定　　价: 20.00

序

茅　原

《古琴艺术论》是一本既从文化学的角度又深入到演奏技法和作曲技法层次上研究琴学的专著。

文化成果是人类进步的标志。一切创造都是人的本质力量对象化的结果。一个人的本质力量究竟是怎样的,这根源只能到现实社会的存在中去寻找。马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中说:“工业的历史和工业的已经产生的对象性存在,是一本打开了的关于人的本质力量的书,是感性地摆在我们面前的人的心理学。”(《马克思恩格斯全集》42 卷 127 页)我的理解是,“工业的历史和工业的已经产生的对象性存在”代表着人类创造的最新文化成果。所以说它是一本“打开了的关于人的本质力量的书”,就因为通过对于人类文化成果的观察,能够回答人的本质力量及其创造的奥秘。

任何学科都是嵌在社会文化整体中的有机组成部分,一个有机整体的各个部分不但具有相对独立性,也相互制约,在人文学科范围内还相互渗透,就如在社会中被公认的行为和观念,实际上就是现实的社会契约。不管你赞同它还是反对它,你总要与它打交道,总会对它抱一定态度。作为观念形态的文学艺术不可能离开一定的社会观念。这正是从文化角度研究音乐的合理性之所在。

现状可喜也堪忧,喜的是人们从西方现代文化中学习到很多东西。忧的是将目光投向中国古代文化的人就不多了。有些青年对中国传统文化知之甚少而不以为憾。智慧却并非只在外国人那里。学技术的人而不注意理论,学理论的人而忽视技术,对学术研

究都不利。如所周知,高度的哲学思维能力和对资本主义生产工艺细节的透彻研究,是马克思完成剩余价值学说研究的必要条件。这种宏观与微观相结合的研究是完全必要的。本书的出版对引起人们对中国古代文化的关注将有积极意义。

写这样的书,难度相当大。本书始终贯穿着中西传统文化的比较研究的线索,涉及的面相当宽泛。作者毕业于南京大学中文系,熟悉中外文学史,又具有古琴演奏与美学研究的专长和其他艺术修养,这都是有利条件。

在现有的琴学研究中,注意力多集中于史料文献方面。本书的特点之一,正是在于接触到了古琴音乐的本体。

研究的难点主要在于把"古琴艺术的文化内涵究竟是如何通过音乐表现出来的"这一关节说清楚。许多古琴文献中的"题解",其本身是否可靠就是尚待回答的问题。我就不能分辨孰真孰假。即使符合作者创作意图,意图也不等于作品。何况各派琴家对同一曲目还有不同诠释,流传中又有变异。这里存在着大量的"熵"即信息不确定性。如何为研究建立"可信性"的前提,确实是难题。

作者的思路是从民族和时代的大文化背景着眼,通过对题材(书中称之为"母题")的分析入手,进而讨论古琴音乐的表现手段,从摹状、描情、传神、质感、韵味,步步深入,直到意境创造。在现有琴论中所缺的许多方面,本书都提供了相当的研究成果。

作者说本书只是"窥一斑于全豹,舀一勺于沧海"。本书只容纳作者此时的部分看法。"山不在高,有仙则名。水不在深,有龙则灵。"(《陋室铭》)书不在厚,有信息量则充实。重复前人的话再多,也未提供信息量。信息量是以新的程度为标志的。到前人所未到,道前人所未道,正是著述价值之所在。

2002年11月于南京艺术学院

自　　序

古琴，原名琴，又名七弦琴，是中国古代最为重要的乐器之一。说它最重要，是有许多方面的理由的：它是中国古代保存乐曲最多的乐器，它是最富有表现力的乐器，它是建构了最为博大精深的理论体系的乐器，它是负载文化信息最为丰富、深厚的乐器，它是很早就形成自身传统并始终未有中断的乐器，它是最能够代表中国音乐文化成就和圆熟境地的乐器，它是有着最为成熟和完备的记谱法的乐器，它还是在人手中使用时间最长从而最具文物价值的乐器。可以说，中国音乐文化如果没有古琴，其漫长的音乐史就会出现许多大的空洞，使中国传统音乐大为失色。

但是，这样一个有着中国音乐"皇冠"之称的古琴，在20世纪却退居到一个最不显眼的位置，除了在极小的圈子内在断断续续地传习外，绝大部分人似乎已经将它忘却了。只是在最近的二十年里，情况才稍有好转，但仍然十分有限。随着中国音乐在国际上的地位日益提高，随着它同世界各民族音乐交流的日益深入，已经有越来越多的人认识到对古琴传统的忽略所带来的严重问题，其中最突出的，便是中国音乐传统中更内在的、精神性的东西在当前音乐形态中的缺失，从而导致中国音乐特质的退化。如何弥补这一缺失？办法当然有多种，通过对古琴传统的发掘无疑是其中的一种。

对古琴传统的发掘,在近半个世纪中也做了许多工作,取得不少成绩,有一些还十分辉煌。50年代对全国琴人的调访和录音,大型图书《琴曲集成》的编纂并陆续出版,四次全国性打谱会议的召开,古琴研究专著如《存见古琴曲谱辑览》、《存见古琴指法谱字辑览》、《古指法考》、《琴史初编》、《查阜西琴学文萃》以及各种谱集、图册、唱片等的出版,都为古琴传统的发掘工作打下了良好的基础或开了好头。一些古琴家还致力于古琴音乐的大众化,努力将古琴艺术同现代人的审美意识相接通,扩大了古琴在广大听众中的影响。所有这些,都是我们永远值得称赞的事。比较起来,还是古琴理论方面的工作要薄弱一些。目前这方面的研究多停留在对古代文献的阐释,且大部分是用传统的理论甚至是传统的话语进行阐释,因而难以融入现代音乐文化。本书的目的就是想弥补这方面的不足,尝试着在现代音乐文化的视野下,对古琴传统和古琴艺术作出新的阐释。

对古琴艺术进行理论阐释,首先必须对它有一个基本的定位。它集中表现在这样一个问题上,即:古琴究竟是乐器还是法器、道器?目前的古琴界对此存在着较大分歧,并常常在正式或非正式的场合引起争论。争论当然是可以的,但长期地停留在一个问题上徘徊不前,势必会妨碍古琴理论思考的进一步拓展。我以为,与其反反复复地争论这个问题,不如把它放下,大家各自去做自己认为值得做的事。而且,在我看来,这个问题并不是一个非此即彼的是非问题,因为古琴在其历史上确实具有着既是乐器又是道器、法器的属性。虽然这种道器、法器的属性在很大程度上是来自巫术,在后来又被人的言说有所夸大,但毕竟在客观上是存在的。

那么,面对今天的古琴及其新的文化环境,我们应当采取什么样的态度?应该说,将古琴看成道器、法器,从个人的修身养性来

对待古琴,即在今天,也仍然是一件有意义的事。如果有更多的人以这种方式参与到古琴中去,无论对于人的生存质量还是对于古琴来说,都是一大幸事。但是,要想使古琴在现代文化中发挥更大作用,特别是要在音乐艺术中占有应得的位置,仅仅这样就远远不够了。就这个意义而言,古琴的更重要的方面还是它的乐器性质,即首先把它作为乐器来对待,来开发。乐器本来就是古琴的基本特性,就这个方面对它再加开发,自然是一件好事;而在新的时代、面对新型听众、为作新的目的的情况下,就更是十分必要了。当然,强调古琴的乐器性质,并不意味着要排除它的非音乐的属性,那些非音乐的属性应该包含在乐器性质之中、作为古琴乐器的表现力和魅力的重要资源而存在。正因为此,本书虽然也论及古琴文化、历史、哲学、人格等方面的内容,但书名仍然以“艺术”相称。其用意便是:通过对这些非音乐因素的阐释,为它在音乐实践中转化为古琴音乐的艺术元素提供有利条件。

从另一方面说,对古琴传统的开掘还因为它自身有着可开掘的潜能,否则开掘也不会成功。如果古琴仅仅是一件摆设性(如仪式性)的乐器,那么,尽管它有着多么丰富的“道”、“法”内涵和人文意蕴,也不值得我们这样去大做文章。可它不是。它绝对可以称得上是一种有着很强表现力和魅力、且在许多方面为其它乐器所难以企及的乐器。这一点,古人即多有论述,今人如查阜西先生等也指出过。现在的问题不在于肯定它,而在于着手去开发它,而且不仅在理论上,更是在实践上。令人高兴的是,当代琴家中,已经有人致力于这方面的尝试,并已取得令人赞叹的成绩。因为他们的开发,使古琴拥有了越来越多的听众。正是从这方面考虑,我才在一篇文章中提出古琴理论的发展应选择从“表现论”着手;与此相应,对古琴乐器的开发也应选择从“表现力”和“表现法”切入。就理论探索而言,我在本书中专门写有一章——“古琴音乐的表现

形态”权作粗浅的尝试。但这一工作十分复杂而且艰巨,远非一两个人在一两本书中就能够完成的。它的真正完成,现代琴学的真正建立,是需要所有古琴演奏家和理论家共同努力的。本书只不过是一块“引玉”之“砖”而已。

书稿完成之后,回过头来写作此序,交待了自己关于古琴的基本理念和对一些问题的看法,目的只是为读者对本书的准确把握和定位提供方便,并不是认为这些意见多么高明,更不是要将它们强加给读者。万望读者明察。

刘承华

2002年6月

目　　录

序 ………………………………………………………… 茅原 1
自　序 ………………………………………………………… 3

第一章　古琴造型之原则………………………………………… 1
　一、古琴的起源、发展与定型 ……………………………… 1
　二、古琴造型与装饰之美 ………………………………… 11
　三、古琴音响之趣味 ……………………………………… 18
　四、古琴的鉴别技巧 ……………………………………… 24
第二章　古琴传统的形成及其演变 ………………………… 34
　一、古琴传统的原生形态：巫师琴………………………… 34
　二、转向世俗：文人琴与艺人琴………………………… 47
　三、比较：两种琴的不同艺术旨趣……………………… 53
　四、在对立张力中达成互补与平衡 ……………………… 65
第三章　古琴传统的构成及其展开 ………………………… 70
　一、古琴记谱法的形成与改良 …………………………… 70
　二、古琴流派的传承及其脉络 …………………………… 82
　三、古琴美学的历时性架构 ……………………………… 96
第四章　古琴演奏中的术与道……………………………… 115

一、古琴的演奏本位 …………………………………………… 115
二、古琴演奏之法 ………………………………………………… 125
三、古琴演奏之道 ………………………………………………… 135
第五章　古琴音乐的母题及其文化意蕴………………………… 143
一、自然母题及其文化意蕴 …………………………………… 144
二、情感母题及其文化意蕴 …………………………………… 156
三、理想母题及其文化意蕴 …………………………………… 167
四、花鸟母题及其文化意蕴 …………………………………… 177
第六章　古琴音乐的表现形态…………………………………… 186
一、古琴的音乐表现力 ………………………………………… 186
二、古琴音乐的表现方法 ……………………………………… 200
三、古琴音乐的发展手法 ……………………………………… 221
第七章　古琴音乐的美感形态…………………………………… 232
一、韵味辨微 …………………………………………………… 232
二、含蓄及其人格内涵 ………………………………………… 243
三、意境的空间营造 …………………………………………… 257
附　论：古琴发展问题刍微 …………………………………… 273

主要参考文献……………………………………………………… 285
后　记……………………………………………………………… 287

第一章　古琴造型之原则

古琴的魅力首先是从乐器来的。虽然作为一笔巨大而丰富的音乐文化遗产，古琴不仅仅是物理的器具存在，它还有高妙无比的乐曲、博大精深的理论、源远流长的琴派及一代代的著名琴家等其它方面的成就。但所有这一切都渊源于作为乐器的古琴，尤其是它独特的造型、材料、制作以及由此而来的音响和演奏效果。如果没有作为乐器的琴的独特之处，其它的一切都无从谈起。

一、古琴的起源、发展与定型

任何事物都有一个从无到有、从小到大、从简单到复杂、从低级到高级、从无序到有序的过程，古琴也不应例外。但遗憾的是，在古琴方面，能够说明这一过程的资料极为缺乏，以至于我们几乎无法作出任何具有确定性的描述。从古琴来说，我们所看到的实物全是成熟定型时的样子，这个样子从初唐时起直至现在没有任何大的变化，而唐代以前的琴我们又无从见到。它给人的感觉似乎是，古琴一出现就已经是这样完美了。但是，我们如果对现存的文献资料和已出土的相关乐器实物进行一番考察，则不难发现琴

的起源与发展的大体轮廓。

1．古琴的起源

首先一个问题应该是，琴是由谁发明的？对于这个问题的回答，并不是没有资料，而是有着很多的资料。这些资料为我们提供了众多不同的说法，使我们难以做出确定的判断。这些不同说法，大致可分为以下几类：

(1) 伏羲说

此说以汉末蔡邕为代表，他在《琴操》中说："昔伏羲氏之作琴，所以修身理性，返天真也。"古代持此说者甚多，如马融《长笛赋》说："昔庖羲作琴，神农造瑟。"李善注云："庖羲即伏羲也。"《世本》亦云："伏羲削桐为琴，面圆法天，底平象地，龙池八寸，通八风。凤池四寸，象四时。五弦象五行，长七尺二寸，以修身理性，反其天真也。"(《诚一堂琴谈》)这是传说中琴的最早的创始人。

(2) 神农说

此说以东汉桓谭为代表，其《新论·琴道》云："昔神农氏继庖羲而王天下，亦上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物。于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之道，合天地之和焉。"持此说者亦不少，如傅毅《琴赋》云："揆神农之初制，尽声变之奥妙。"应邵《风俗通义·声音》亦云："谨按《世本》神农作琴。"

(3) 炎帝说

此说以《吕氏春秋》为代表，其《古乐》篇云："昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气蓄积，万物散解，果实不成。故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。"高诱注云："朱襄氏，古天子炎帝之别号。士达，朱襄氏之臣。"这里，五弦瑟即五弦琴，上古时琴瑟常混称。一般来说，弦多者为瑟，弦少者为琴。《事林广记》云："《帝王世纪》曰：炎帝作五弦琴"，可以为证。

(4) 黄帝说

此说见于《新刊太音大全集》,其《历代琴式》云:“梁元帝《纂要》曰:古琴有清角者,黄帝之琴也。”这一条有人将它看成黄帝造琴的证据,但从文字上看,它更像黄帝所使用的琴,而未说明是它所造,特别是未有说明是他所发明。但因有人主张此论,故亦列为一说。

(5) 尧说

此说记载较少,唯元泰定本《事林广记》文艺门引《礼仪纂》云:“尧使毋句作琴,五弦。”

(6) 舜说

此说持论者亦较多,可以《礼记·乐记》为代表,内云:“昔者舜作五弦之琴,以歌《南风》。夔始制乐,以赏诸侯。”《文选·琴赋序》李善注云:“《尸子》曰:‘舜作五弦之琴,以歌南风:南风之薰兮,以解吾人之愠。’是舜歌也。”谢惠莲《琴赞》云:“重华载挥,以养民心。”“重华”即为舜。

对于以上诸说,学术界或持存疑的态度,或择其中之一而持论,很少有对此专门加以讨论的。唯今人谢孝苹先生撰有专文考证,提出琴创自虞舜时代的乐正——夔的观点。他从近几十年间出土的湖北随县战国初曾侯乙墓十弦琴及西汉长沙马王堆七弦琴均为一足这一现象出发,结合现存的文献资料,进而推断琴是由“一足”的乐官夔所始创。他说:“中国最古老的弹拨乐器——古琴,创始于虞舜时代,创始人可能是虞舜本人,但既有可能性又有现实性的古琴创始人是虞舜任命的管理音乐的最高长官后夔。古琴的原始形式是以一足支撑琴体,现在流行的双足,七弦,十三徽的古琴形式,是魏晋时期才固定下来的。”①

---

① 谢孝苹《中国古琴创始于虞舜时代论》,《雷巢文存》,中国文联出版社 1999 年,第 801 页。

谢文的考证也仅仅是一种假说。其实,琴的创始人是“一足”,它所创作的琴是否必然会是“一足”,这本身就是很可怀疑的。实际上,对于“琴究由何人所作”这个问题是否有解,甚或是否为一个真问题(即琴真的是由某个人所创作的吗?),这本身或许就是一个问题。但有一点是可以肯定的,那就是,古琴确实是在很古远的年代就已出现了。

2．古琴的发展

那么,古琴产生之后,最初是什么样子,后来又有了哪些变化?它是一开始就是现在这个样子,还是一步步演进成这个样子?如果是一步步演进,那么是如何演进的?这也是一个悬而未决的问题。

关于汉代以前的古琴形制,现存的文字资料均语焉不详,又没有留下图像,故无从得知其真相。幸运的是,在上个世纪后半期,陆续从地下出土了三张琴类乐器,为了解琴的早期形态及其演进提供了实物资料。现以墓葬年代的先后列述如下:

(1) 战国初曾侯乙墓十弦琴

这是1978年在湖北随县出土的琴,是迄今为止能够见到的最为古老的琴器实物。之所以断定它为琴,是因为它具备了琴的许多重要特征。它与后世的琴一样是由木质松软的面板和木质坚硬的底板组成,已具备琴首、琴身、琴腰、琴尾、琴足、岳山、龙龈等基本结构。更为重要的是,在岳山与龙龈之间,弦下没有柱子,使它与筝、瑟区别开来。但也有着与后世之琴不同的地方。如形体较短,腹腔较大,琴面不平,由前后相接的几个弧形组成,弧与弧的连接处刻有双线凹槽,面板上没有标记音位的明徽。尾部是一微微上翘的实木,没有共鸣腔;背面用以系弦的雁足只有一个,且悬空,不起支撑琴体的作用。(如图1.1)

从上述形制判断,此琴的声音及表现力均不会太好。演奏是以

右手弹弦为主,且主要是散音及少量的泛音,基本上不能演奏按音,更谈不上“走手音”及由吟、猱、绰、注等手法所奏出的种种变化音。

(2) 战国中期楚墓七弦琴

这是在湖北荆门郭家店一号墓出土之琴。这张琴的形制与结构原理与曾侯乙墓十弦琴完全相同,只是琴身变长,腹腔变窄,琴面更加平直,上张七弦。(图 1 .2)

(3) 西汉初马王堆墓七弦琴

这是在湖南长沙马王堆墓出土的琴。这张琴的形制结构与荆门郭家店墓出土的琴完全相似,只是琴身更为修长一些,全长达82 .4 厘米;琴面也更加平直一些。特别值得注意的是,在琴面相当于八、九徽处,有左手擦弦留下的明显痕迹。(图 1 .3)这说明,此时的琴除了能够演奏右手散音和泛音外,已能够用左手在部分音位上进退上下,奏出变化音甚至小幅度的走手音了。

从这三张不同时代的琴,我们不难看出琴的形制演进的趋向:

第一,造型上由粗短向细长发展;

第二,面板由不平渐趋平直;

第三,演奏上由右手弹弦为主向左右手按弹结合发展;

第四,弦数由不规则(五弦、十弦)到规则(七弦)。

以上这些趋向表明,从战国初到西汉初的这个时间里,琴确乎是在一步步地向后来的形制接近。这时,只要将琴身与琴尾打通,成一整体共鸣腔,琴底由一足变成两足,琴面进一步拉平,成一直面,再嵌上十三个徽,那么,它就与现在的琴没有什么差别了。

对琴的这一发展轨迹的描述能否成立,目前人们是有不同看法的。有人认为上述三种出土乐器并非是琴,而是另一种弹弦乐器;琴在先秦时就已经与现在的琴没有两样了。但遗憾的是,到现在为止,始终没有出土过一件这样的乐器。如果在西汉以前,琴真的已经同后来的琴一模一样了,那么,在众多的出土乐器中,为什



图 1 .1

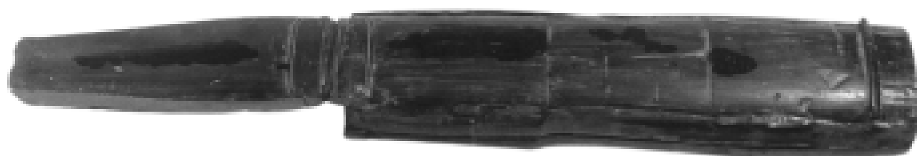


图 1 .2



图 1 .3

么就见不到一例呢？琴在先秦便早已成为使用十分普遍的重要乐器，既然如此，那些王公贵族为什么不用它来殉葬，反而用一种名不见经传、且无论从功能还是从形制上都远不如琴的乐器呢？而且，被发掘出土的还不是偶尔的一次，而是三次，这就不能不引起我们的注意和重视。因此，在尚未发现反例的情况下，上述假设性的描述不仅是允许的，而且是必要的，也是能够成立的。

3．琴的形制

琴经过一个漫长时间的发展、演进，大约在东汉至魏晋之际即基本定型，具有现在琴的形制。定型后的琴制有如下一些特征：

(1) 结构

古琴全身为中空长条形，上为面板呈弧形，下为底板呈水平面。全长约120厘米，肩宽20厘米，尾宽14厘米，厚5厘米。桓谭《新论》云："昔神农继伏羲王天下，梧桐作琴，三尺六寸有六分，象期之数；厚寸有八，象三六数；广六分，象六律；上圆而敛，法天；下方而平，法地；上广下狭，法尊卑之体。"

古琴全身可分三大部分：琴首、琴身、琴尾。各部分又可分为许多小部位，这些小部位大多以身体命名，如琴额、琴项、琴肩、琴腰、琴尾、舌穴、弦眼等。

此外，构成古琴的还有各个不同的部件，其名称则多以自然表示：岳山，龙池，凤沼，雁足，天柱，地柱等。

关于琴的形制及其意义，我们先转录古人的论述，以见其大概。这里谨以《文会堂琴论》中的一段话作为代表，在这段话中对琴的形制及其意义有甚为详尽的说明：

> 古先圣贤造琴，其状不一，而制度尚象则有定式。
>
> 琴之颅曰龙额，长二寸四分，象二十四气。中间所含，取

象于凤舌;两旁所垂,取象于雁掌,又曰护轸。岳广三分,以象三才。岳之体巍然而高,若山岳之状。岳外曰承露,又曰岳裙,岳内曰临岳。琴项曰凤嗉,音所由起也。肩曰仙人肩,取其正齐也。腰曰玉女腰,取其纤细也;又曰龙腰,取其屈折如龙之形也。自肩至腰曰凤翅,象凤翅耸然而张。琴末承弦曰龙龈,其折势四分,以准四时。两角曰冠角,取其状名也。冠外两线曰冠线,冠内两线曰龙须,总曰焦尾,取蔡邕制琴至尾其材伤焦之义也。后首一沟谓之轸池,七穴引绒头一穿弦谓之轸杯,七轴系绒到一运转弦因之紧慢谓之轸。取诸玉者尚其贵也。龙池者,龙为变化之物,潜于幽深之地,迹虽隐而声自出也。凤沼者,取其来仪,沐浴自如,其鸣喈喈也。池沼旁以竹贴之,曰贴格,取凤非竹实不食之义也。系弦处曰凤足,其上曰凤腿。槽内载天地柱一圆一方,为琴之心膂也。

长三尺六寸六分,象期日三百六十有六。七弦以象七星。上下之音相合,七十有二,象七十二候。两旁曰琴牙,象器之牙也。前广后狭,盖拟天地之尊卑也。面效天之穹窿而圆,底法地之广平而方。中虚以含象,外响以应徽。十三徽,其十二为六律六吕,以象十二月,其一处中者,元气之统,以象期数也。律有长短,故徽亦因之。对徽则鸣,离徽则咽,此犹气至灰飞时移应正其声中和相应也。上为天统,下为地统,中为人统。上取泛声则轻清而属天,下取散声则重浊而属地,抑按则丝木之声均和而属人。刳其中则大虚之理具,弦其外则妙用之应彰。琴鸣因弦,弦鸣因木,侧耳于弦木之上,不足以聆其妙,由池沼之间而听焉则无余矣。是以知妙用所施,不离太虚,本末相因,固如是也。

圣人之制器,象其物宜也,厥有旨哉。

这里对琴的形制的意义阐释，虽有不少神秘的成分和牵强附会之处，但却是代表了古人对琴的理解，其中的文化意蕴是一目了然的。

(2) 材料

古琴琴体是由两块雕刻过的木板胶合而成，在上者为面板，是用质地疏松的、较厚的长条木块如桐木、杉木等制作，表面做成弧形，里面掏空为腹腔；在下者为底板，是用质地坚硬的长木板如梓木、楠木等制作而成。

材料的优劣对琴的声音最为关键，故历代斫琴家们都十分重视选材。宋代朱长文说：“后之赋琴，言其材者，必取于高山峻谷、回溪绝磵、盘纡隐深、巉岩�险之地，其气之钟者至高至清矣。雷霆之所摧击，霰雪之所飘压，鸊鸾独鹄之所栖息，鹂黄 之所翔鸣，其声之感者，至悲至苦矣。泉石之所磅礴，琅玕之所丛集，祥云瑞霭之所护被，零露惠风之所长育，其物之助者，至深至厚矣。根盘拏以轮菌，枝纷郁以葳蕤，历千载犹不耀，挺百尺而见枝，其材之成者，至良至大矣。”(《琴史·尽美》)

琴面外侧的十三个徽，是用来确定泛音音位的，同时也是按音音位的参照标志，通常是用蚌壳、金、玉等材料制作。

轸子是用来调节弦的张度、音的高低的，通常用紫檀、红木、花梨木等硬木或玉石、象牙制作。

琴面张有七根弦，从外到里依次由粗到细，在古代是用丝线制作；至 20 世纪后期，发明了钢丝尼龙弦，即里面为一根钢丝，外面密密地缠有一层尼龙丝而成。

在轸子的末端往往还装有穗子，系一装饰性的附件。一般长一尺余，用丝线作成，通常用古铜色或沉香色，亦有用其它颜色的，通常依琴主的身份不同而不同。例如有一种说法是：“佛家黄，道家玄，才子红，佳人绿。”

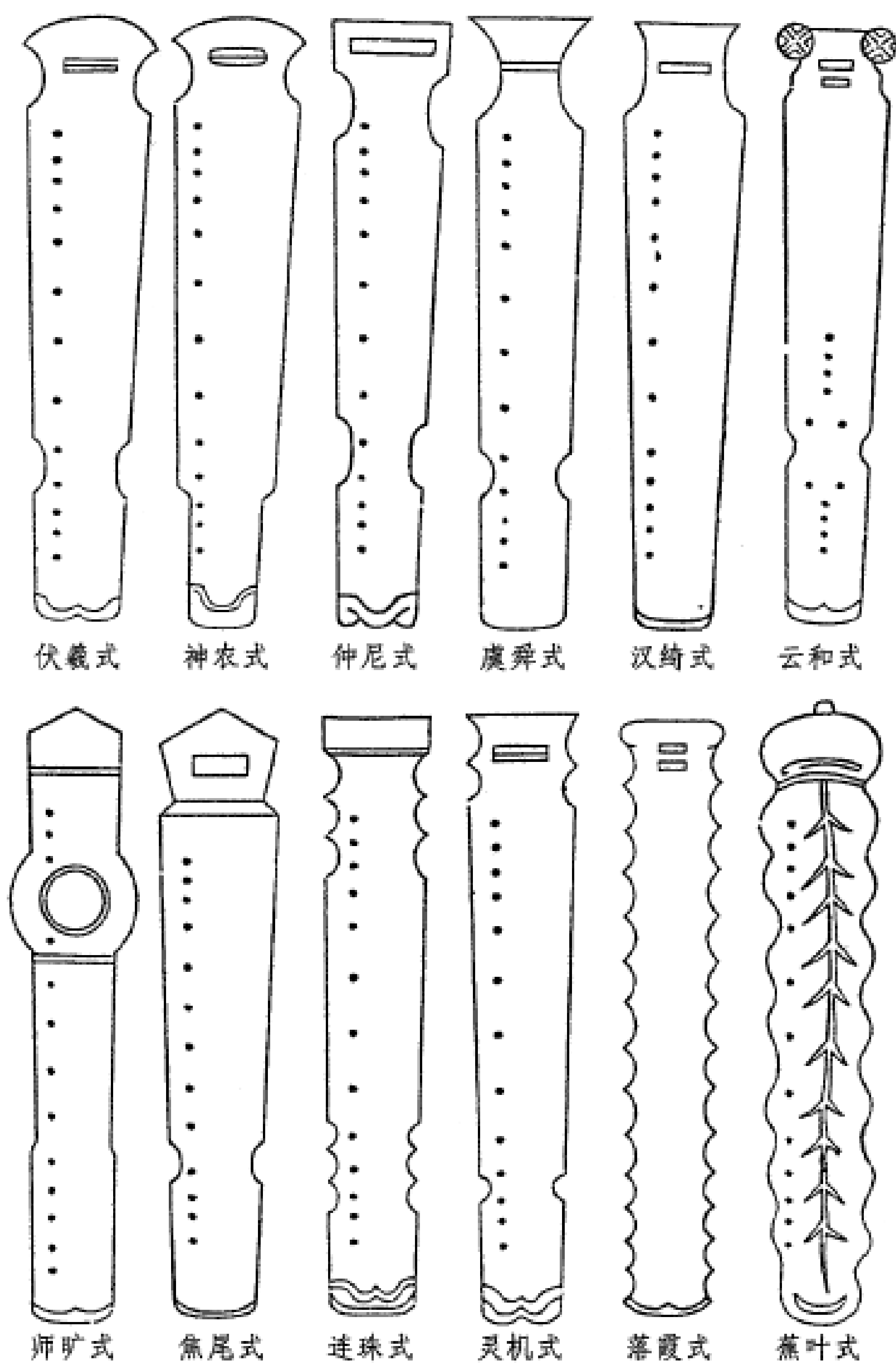


图 1 .4

(3) 式样

琴的式样很多,也很复杂。据《五知斋琴谱·历代琴式》,计收各种琴式图 51 种,主要有伏羲式、神农式、黄帝式、仲尼式、凤势式、灵机式、连珠式、列子式、师旷式、师襄式、伯牙式、列子式、落霞式、蕉叶式、绿绮式、亚额式、焦尾式、虞舜式、云和式、汉绮式、龙首式、龙颔式、龙腰式、正合式、清英式、雷威式等。区别只在首部、颈部、腰部与尾部的造型不同。(图 1 .4)但常见的也就伏羲、神农、仲尼、连珠、落霞、蕉叶等不到十种。

二、古琴造型与装饰之美

古琴的形制包括造型与装饰两个方面,它们均遵循着特定的美学原则,展现出独特的审美品格。其中最重要而显著者有四,曰:韵律美、人体美、文墨美、苍古美。

1 . 韵律美

古琴在其外观、形制、装饰、音响等方面呈现在我们视听感觉上的一个最大特点是具有“韵律美”。所谓“韵律”,是指感觉通过线或面或光的圆转所造成的一种动势,这种动势能够制造出某种旋绕着的、但又似乎是凝固了的音乐感。这种音乐感能够将古琴本身所具的文化历史内涵和文人气质风度激活,使其在音乐感中又透露出飘逸、深邃、不可捉摸的意态、意味或意境。

古琴的琴体是用两块雕刻过的板胶合而成。其下为一平面的硬板,是为底板;其上为一弧形的松质木板,是为面板。琴身通体髹漆,有一定的亮度。其面板的弧形即为一个圆转的面,尤其在对光进行反射时,其面的圆转更见韵律。

古琴琴体为一长条形共鸣箱,首部稍宽,尾部稍窄,有如一把

剑。其边缘的轮廓线通常由直线与弧线组成，颈、腰及顶端和尾端大都呈弧线形，上下身部的两侧则为直线形。这种修长而渐呈收缩的直线边缘与柔和对称的弧线边缘，使琴体造型获得流畅而又有变化的韵律。

琴横卧琴桌时，琴身并非呈水平状态，而是琴头紧贴琴桌，琴尾由雁足从腰部撑起，使尾端底板微微离开琴桌，与之形成一个不大的夹角。这样，横置于案上的古琴便呈一流线型的昂首意欲飞走的态势，富有动的韵律。

古琴通常要在琴头的轸上装有穗子，其穗长大都一尺有余。琴垂挂壁间或横置案桌时，轸穗自然下垂，既使琴韵得到延伸，又与琴身达成平衡。若遇微风，轸穗轻轻拂动，有婀娜妩媚的风韵。

古琴主要由弦与木质共鸣箱发音，其音响特征即由这二者决定的。其共鸣箱虽为木质的，但它不同于其它乐器是由木板胶合而成，而是直接用一块整木掏空而成，箱壁厚而粗糙，故其音响深沉、浑厚、结实，有古朴、苍茫的神韵。

就弦的长度来说，古琴的有效弦长特别长，一般均在 110 厘米以上。有效弦长长，则其振幅大，振动时间久，故其余音绵长不绝，有绕梁之韵。

又因其余音绵长不绝，故可以在演奏中出现唯古琴所独有的走手音。走手音是指右手弹出一音后，左手按弦的手指再向上或下滑动一或数个音位，形成音程的变化，并将弹拨乐器的点状音迹变成线状音迹。走手音是古琴音乐的最富特色的因素，它至少在下面四个方面制造出古琴音乐所独有的韵味：

(1) 走手音使本来是点状的音之间连成一条圆柔的曲线，其线型运行轨迹单纯、简洁，呈抛物线型，有弹性，使琴乐有线型之韵。

(2) 走手音使音逐渐弱化，其由实而虚的张力方向，造成超逸、脱出之势，给人以趋于深远、无限之感，产生出与“道”合一的效

果,使琴乐有飘逸之韵。

(3) 走手音的弱化往往持续到无声的地步,使音与音之间出现空白,造成空灵、静谧的意境,使琴乐有虚灵之韵。

(4) 走手音的音色接近人的嗓音,易于制造声腔效果,使琴乐又具有人声之韵。

2. 人体美

古琴的形制大小合适(约长 120 厘米,宽 20 厘米,厚 6 厘米),结构紧凑(呈一头大一头小的长方体),具有整一性。它不像编钟、钢琴、箜篌那样体积庞大,无法携带;即如筝、瑟、大提琴等,携带也颇不便;也不像笛子、管子、埙等体积过小,不适合观赏和把玩。它不像胡琴、琵琶、三弦、阮等,都存在着共鸣箱与身体比例不当的问题,或各部件过于琐碎、突出的毛病。整个来说,它就像一个匀称而完整的人体,紧凑、协调而又大小适中,具有人体的风韵。

古人云:“神农氏继庖牺而王天下,上观法乎天,下取法乎地,近取诸身,远取诸物,始削梧为琴,绳丝为弦,以通神明之德,合天人之和。”(桓谭《新论》)

“远取诸物”,是指琴的制作符合自然之数,并多用自然界的事物为其部件命名,如岳山、龙池、凤沼、雁足、天柱、地柱等。古人云:“琴制长三尺六寸五分,象周天三百六十五度,年岁之三百六十五日也;广六寸,象六合也;有上下,象天地之气相呼吸也。其底上曰池,下曰沼,池者水也,水者平也,沼者伏也,上平则下伏。前广而后狭,象尊卑有差也。上圆象天,下方法地。龙池长八寸,以通八风;凤沼长四寸,以合四气。其弦有五,以按五音,象五行也。”(《五知斋琴谱·上古琴论》)这里有山有水,有天有地,有鸟有兽。在一张琴上,我们就能够看到整个的宇宙自然,感受到胸襟的博大和意境的阔大。

“近取诸身”,是指它的造型是以我们的人体为蓝本。一张琴就是一个完美的人体,有额,有颈,有项,有肩,有身,有腰,有尾。而且它的各个部分又恰恰是用身体来命名,如琴头、琴额、琴颈、琴项、琴肩、琴腰、焦尾、舌穴、弦眼等。可见,琴的造型原则是对人体美的模仿。《琴制尚象论》云:“肩曰仙人肩,取其正齐也。腰曰玉女腰,取其纤细也。”“岳外曰承露,又曰岳裙。”(《文会堂琴谱·琴论》)一张造型端庄的琴,其漆色、其额宽、其项实、其岳高、其肩正、其腰度、其足平,观之如亭亭玉立之仙人,抚之如人声有情之吟唱。一张琴就是一个人的身体,它以人格化的方式被赋予了生命和情感,使琴能够得以成为人的朋友,并从中获得感情的共鸣和慰藉。

而且,琴的式样的变化也正好与每一时代不同的人体美的观念相适应。唐宋时代,女人以丰满为美,明清时则以纤弱为美。与之相应,唐宋琴便体大,轮廓圆柔饱满,虽有“唐圆宋扁”之说,然其丰满厚重浑圆则基本一致。而明清之琴则较为瘦硬,轮廓分明。尤其是清琴,其腰度较窄,冠角较尖。我们从不同时代的古琴形体上,即能见出不同时代的人体美的观念,领略到不同时代的人的风韵。

人者,天地之灵也;琴者,众乐之王也。意大利文艺复兴时期的大艺术家米开朗琪罗说过:“艺术的真正对象是人体”。古琴也体现了这一点。

3.文墨美

古琴与其它乐器的另一不同,在于它从不作任何的装饰,特别追求朴素大方。在琴上唯一所能做的装饰是书法和印章,镌刻于琴的背面。这类铭文的内容一般包括:琴名、诗文和藏印。在这里,最能体现古琴的文墨之美。

(1) 琴名

首先,绝大部分琴都有自己的名字,这名字不是种类的品牌,而是个体的名称,这是其它任何乐器所没有的。这些名字都具有特定的文化的、文学的或审美的意义。当我们提到某张琴的名字时,我们就会立刻被这名字所暗含的意蕴所感染,进入一种文化的或艺术的氛围之中。

总体说来,琴的命名最常见的有两种原则:

一是表音色。例如藏于故宫博物院的“九霄环佩”琴(唐琴),其音色苍松透润,有天上仙乐之概;“大圣遗音”琴发音松透古朴;成公亮先生藏“秋籁”琴(唐琴),音色古雅透静,温和圆润。其它如故宫博物院藏“飞泉”琴(唐琴)、“万壑松”琴、“残雷”琴(清琴)、中国艺术研究院藏“枯木龙吟”琴(唐琴)、“鸣凤”琴(宋琴)、“小递钟”琴(明琴)和四川省博物馆藏“石涧敲冰”琴等,其命名均是从音色着眼的。尽管琴名有时与琴的音色并不很一致,但也能够给人以美好的想象和感受。

一是表意境。表意境的琴名往往涉及某种形象或氛围。例如上海博物馆藏“月明沧海”琴、北京故宫博物院藏“海月清辉”琴和“玉壶冰”(有诗“一片冰心在玉壶”)琴、湖南省博物馆藏的“独幽”琴(唐琴)、龚一先生的“玉峰清 ”琴(宋琴)、吴兆基先生的“玉玲珑”琴和“劲秋”琴(宋琴)、吴蓬先生的“古虞南风”琴(明琴)等都是从意境着眼的。笔者的“长天秋水”琴(新琴),其命名也是取其意境,其语源出唐王勃《滕王阁序》中的名句:“落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色”。

此外,琴的命名还有其它随机的情况,如表示对某人或某事的纪念。龚一先生所藏“正吟”琴,是他的老师张正吟先生所赠。为了感念恩师的盛情雅意,新主人遂以老师的名字为之命名。

(2) 诗文

琴上的铭文除了琴名之外,往往还有琴主或名人的诗文,使琴获得书香之气和风雅之韵。这些诗文的内容,有的是就琴音而赋,有的则扣琴名而题。如唐"九霄环佩"琴,在龙池的左侧刻有北宋大诗人黄庭坚的手迹:"超迹苍霄,逍遥太极。庭坚";龙池右侧刻有琴主的题字:"泠然希太古。诗梦斋珍藏";在凤沼上方还刻有大文豪苏东坡的手迹:"蔼蔼春风细,琅琅环佩音。垂帘新燕语,苍海老龙吟。苏轼记"。这三款铭文,黄庭坚的是扣琴名而作,苏轼的则合琴音而拟。笔者的"长天秋水"琴,其铭文"月下瑶琴三五弄,清风生处秋水寒",也是扣琴名而题的。琴上有这样的铭文,当然能够让人反复把玩、品味的了;而铭文的诗意,更会给人以无限的美感与想象。

琴的诗文除音色和琴名外,还有记述琴事的,其内容往往是有关此琴的来历即得琴或赠琴的过程。如"独幽"琴曾是清初大思想家王夫之(船山)之物,后人为纪念此事,作了如下铭文:"一声长啸四山青,独坐幽篁万籁沉。法物船山留手泽,况兼玉振太和琴。"并在诗下记曰:"右诗九癸师题,本船山琴也。太和乃唐文宗年号,湘绮楼记以为雷霄斫。'玉振'与武英殿长安元年琴印同,蓋鲜于伯机印。李静注。"查阜西先生藏"一池波"琴,由沈草农所撰的铭文则记述了琴主得琴的经过。其诗云:"春风吹绉岂干卿,底事当时此定名。应有游鱼争出听,曾翻太液浪花生。"并记曰:"阜西得旧琴曰'一池波',琴面破损有空如□,益堂为修复之,天衣无缝,雅韵重赓,巨眼神工,一时瑜亮,喜题俚句,并志鸿爪。癸卯首夏草农识,益堂镌,阜西藏。"而龚一先生由恩师所赠"正吟"琴,其背面的铭文则记述了这件事情:"廿年操缦不知寒,一曲淋漓世所参。南国归来添喜讯,新词古调更谁谙。"诗后又附序云:"龚一向从予学琴,出国归来而技益进。予故乐以此琴赠之。七五年张正吟题。"

这类题刻,生动地记录了古琴历史上的一个个宝贵镜头,使这些美好的瞬间之事成为永恒。

(3) 印章

除琴名、诗文的题刻外,琴上还可以铭刻的就只有印章了。最常见的印章有“包含”(如故宫“九霄环佩”琴、“大圣遗音”琴)、“玉振”(如“枯木龙吟”琴、“独幽”琴、“飞泉”琴)、“清和”(如辽宁“九霄环佩”琴、中央音院“太古遗音”琴)、“中和之气”(如“鸣凤”琴、历史博物馆“九霄环佩”琴)等,另有“太和”、“玉泉”、“沧海龙吟”、“世宝”等字样亦常被镌刻琴上。除此而外,琴上的印章最常见的便是收藏者或题词者的雅号、斋名,如“海月清辉”琴刻有篆书“乾隆御府珍藏”宽边方印,“寒泉漱石”琴刻有“清修主人”方印,“秋籁”琴刻有“德斋珍藏”方印等等。印章中不仅文字内容、笔法、刀法能够令人把玩品味,意趣无穷,即其所用的朱红颜色,也是古琴全身唯一一处鲜艳的色彩,在琴体装饰中起有画龙点睛的作用。

4. 苍古美

在所有的乐器中,除了出土的乐器如编钟、编磬等历史更久远之外,在人的手中一直使用的乐器,唯有古琴最为古老。一般乐器的使用通常不超过一百年,而古琴则达几百年甚至千年之久,目前活跃在琴家手中的较早的琴主要是宋琴,还有一些是唐琴。此外,还有更早的琴,如题款为晋王徽之斫琴和梁沈约监制之“万壑松风”琴①,但都已成为博物馆的文物,而不再被人弹奏。这些琴历经几百年甚至千余年的沧桑,积淀了深厚的历史风韵和凝重的历史感,从而富有文物之美。

---

① 有人认为这两张琴都是后人伪造,参见郑珉中《对两张“晋琴”的初步研究》,《七弦琴音乐艺术》第 2 辑。

(1) 旧木:材料的历史感

数百年前的古琴,其木料自然陈旧,具有历史感。即如新斫之琴,也必须用陈旧的木料来制作。一般是用百年以上的桐木、杉木为面板,梓木为底板。其木源大多为棺木和房木。旧木的使用使古琴在质料上获得历史感与苍古美。

(2) 断纹:外观的历史感

古琴经过长期演奏的振动、木材的伸缩和漆质的老化,其漆胎往往会开裂成缝,形成各种不同形状的断纹。古人说:“古琴以断纹为证,不历数百年不断。有梅花断,其纹如梅花,此为最古;有牛毛断,其纹如发千百条者;有蛇腹断,其纹横截琴面……有龙纹断,其纹圆大;有龟纹,冰裂纹。”(《潜确类书》)较常见的有蛇腹断、梅花断、牛毛断、冰裂断、行云流水纹等。琴家认为,有断纹的琴音质透澈,外表美观,所以更为名贵。应该说,断纹是古琴之历史感与苍古美的最直接的视觉表征。

(3) 发音苍劲松透:音色的历史感

古琴由于所使用的木料和特殊的制作方法,其音色本来就较其它乐器古朴、苍劲、低沉、浑厚,具有历史风韵。但新作之琴往往音色不太稳定,须经长期使用方能臻于佳境。唐代四川制琴世家雷氏家族云:“选材良,用意深,五百年,有正音。”老琴由于长期使用的振动和木质的疏松,往往使琴音变得更为苍松透润,这是古琴历史感与苍古美的最重要的听觉特征。

三、古琴音响之趣味

乐器最重要的功能,还在于声音效果。琴的音乐的魅力,从根本上说,还是源自其独特的音色与音质。

琴的音域较宽,计有四个八度外一大二度。从$\underset{:}{5}$到$\overset{:}{6}$。定弦:C～d^3。其发声的过程是:先由手指弹弦,使弦振动,再带动面板振动;然后由底板反射,形成共鸣腔振动;此时再由韵池蓄音,由纳音使之消减并稍作逗留后,从龙池、凤沼传出。其发声的机制主要是由弦、木质共鸣箱及其特殊的制作工艺决定的。其中最为重要的是共鸣箱的质料和制作工艺。

就共鸣箱的质料而言,它一般由质地疏松的桐木、杉木与质地坚硬的梓木、楠木构成,其中最为关键的是琴面之材。琴面之所以要用质地疏松的桐木、杉木制作,是因为,只有质地疏松的材料,出音才能温和松透。古人对此加以总结说:“凡音之起,虚所生也。故庄子曰,乐出虚,虚则通,实则碍。碍而不通,乐何由作?惟桐之材,心虚而理疏,举则轻,敲则松,击则脆,扣则滑。轻、松、脆、滑,是谓四善。四善之备,以虚而已。”(《文会堂琴论·取材第二》)

就制作工艺而言,则以琴弦的长度、琴壁的厚度和外表的漆胎最为重要。琴的有效弦长(即参加振动的弦长)达110厘米以上,这是其它弦乐器(如筝、瑟、三弦、阮、琵琶等)所无法比拟的。弦长长,则振幅大,振动持续的时间久,余音长。琴壁的厚度也是决定其声音的重要因素。琴的共鸣箱(就是琴身)不像筝、瑟、琵琶等是用薄板与边框胶合的,而是直接用一长条木块刻削掏空而成,其壁要厚得多。这厚厚的壁决定了琴的声音不会太高张嚣噪,而是温和厚实,音量也不会太大,而是中和适度。再加上在琴的外表还涂上一层厚厚的漆胎(通常是用鹿角霜与生漆调和而成),异常坚硬,既使松软的木板有了一层保护,更对音箱的振动形成一定的抑制,使琴的声音更加含蓄有韵致。

1．音量:得其中和

古琴的音量,在古人那里是不存在问题的,因为古琴对于他们主要是自娱,于书房、客厅抑或窗前、树下,独自一人,至多是三两好友,是不需要很大声音的。在他们看来,“琴之大小得中而声音和,大声不喧哗而流漫,小声不湮灭而不闻,适足以和人意气,感人善心。”(应劭《风俗通义》)对于他们来说,古琴的声音大小正好适中,体现了中和之美。

现在,常常听到人们抱怨古琴的音量太小,这是因为今人将古琴搬上舞台面对公众的缘故。就这个意义上说,古琴的音量确实小了些,特别是在同其它乐器合奏时,这一缺憾尤为突出。但音乐家们对此所作的改革,已经基本解决了这一问题。比如,在20世纪50年代,就开始了以下诸项改革:

(1)使用扬声器扩音。但其它乐器的音因离话筒远而显得微弱,而琴本身的噪音又被突出了。

(2)使用两个扬声器,使一个固着在琴体上,另一个放在其它乐器的前面。这样可以使音响获得平衡,但其它乐器的排列受到话筒的限制,常常使乐队的排列不美观。

(3)使用多只话筒,使每个乐器都分别有扩音的机会。这样是解决了乐队的排列问题,但其它乐器演奏者常常不能听到古琴的声音,而古琴在这里恰恰是起指挥作用的。

(4)仍然使用多只话筒,但古琴的扩音系统上增加了一只扬声器,安置在舞台的某个地方。这样,琴的声音不仅能被其它演奏者听到,而且可以进入其它每一话筒,使音响更饱满。①

---

① 参见查阜西《古琴艺术实践的初步尝试》,《查阜西琴学文萃》,中国美术学院出版社1995年,第331-333页。

可见,舞台合奏中的古琴音量问题,早在50年代就已基本解决。后来,随着科技的发展和扩音设备的不断改进,其效果越来越好。所以,音量小即是对于舞台演出来说,也已经不算什么问题了。

应该注意的是,这里所说的音量小,仍然只是指在舞台上的演奏,而且特别是指同其它乐器的合奏。如果仍然用作个人的自娱自乐,则音量仍然是大小适中,是不存在所谓音量小的问题的。

2．音质:“四善”、“九德”

在传统的琴论中,最早对琴的音质之美进行论述的是嵇康的《琴赋》,他说:“器和故响逸,张急故声清;间辽故音庳,弦长故徽鸣。”指出琴音的“逸”、“清”、“庳”、“鸣”的特点。

到宋代,崔遵度又提出“清”、“和”、“静”、“远”四字来标示琴音的特质。范仲淹在《与唐处士书》中记述了这件事,说:“某尝游于(崔遵度)门下,一日请曰:‘琴何为是?’公曰:‘清厉而静,和润而远。’某拜而退,思而释曰:‘清厉而弗静,其失也躁;和润而弗远,其失也佞。弗躁弗佞,然后君子,其中和之道欤?’”

再到明代,冷谦又提出“四善”“九德”之说。“四善”即苍、松、脆、滑;“九德”即奇、古(金石声)、透、润(有余韵)、静(温和不喧嚣)、圆、匀、清(坚实)、芳(愈弹声愈妙)。此论见于冷谦的《太古遗音·琴有九德》,全文如下:

> 一曰奇,谓轻、松、脆、滑者乃可称奇。盖轻者,其材轻;松者,扣而其声透久年之材也;脆者,质紧而木声清长,裂纹断断,老桐之材也;滑者,质泽声润,近水之材也。
>
> 二曰古,谓淳淡中有金石韵,盖缘桐之所产得地而然也。有淳淡声而无金石韵,则近乎浊;有金石韵而无淳淡声,则止乎清。二者备,乃谓之古。

三曰透,谓岁月绵远,胶漆干匮,发越响亮而不咽塞。

四曰静,谓无杀飒以乱正声。

五曰润,谓发声不燥,韵长不绝,清远可爱。

六曰圆,谓声韵浑然而不破散。

七曰清,谓发声犹风中铎。

八曰匀,谓七弦俱清圆,而无三实四虚之病。

九曰芳,谓愈弹而声愈出,而无弹久声乏之病。①

应该说,对琴音之美的论述,到"四善"、"九德"说的提出,已臻细腻、妥帖而又周到的地步,它确实体尽了琴音的诸种妙处,并已成为衡量琴音的最为通行的标准。

3.音色:多样性与对比性

古琴的音色丰富多样,且具有鲜明的对比性。这一点,是其它任何乐器所无法比拟的。

首先,不同的琴有着各自独特的音色品格。

《斫匠秘诀》云:"古琴之音,或如雷震,或如水激;或如敲金戛玉,或如撞钟击磬;或含和温润,或高明敦厚。"(《琴苑要录》)这说明,琴的声音可以有多种不同的类型,却又都可以是至美的。概括起来,大致可分为以下几类:

(1)玉石声:其音清实细润,状如玉磬。

(2)金钟声:其音纯厚圆亮,状如铜钟。

(3)雅箫声:其音温静恬美,状如洞箫。

(4)震雷声:其音苍古雄劲,状如雷霆。

其次,每一张琴都具备散、泛、按三种基本音色。

---

① 录自蒋克谦《琴书大全·琴制》

散音即空弦音，即左手不按弦时所弹出的音。它的特点是音量较大，共鸣性强，余音长，但其音质比较松弛，缺乏紧张度。

按音即左手按弦时所弹出的音，它没有散音响亮，共鸣性即余音亦相对较弱，但其音温厚、结实，其走手音的使用特别适合于表现力度和制造紧张度，也最适合于演奏丰富多变的旋律。古琴音乐的旋律和韵味主要即由按音表现的。

泛音是左手轻轻点触正对徽位的弦时所弹出的音，其音清脆、晶莹、透亮，有金石声，富于弹性，适合演奏轻快活泼的曲调和华彩旋律。

这三种音色各有其趣，亦各有其特定的表现力与魅力。古人说："凡散声虚明嘹亮，如天地之宽广、风水之澹荡，此散弹也。泛音脆美轻清，如蜂蝶之採花、蜻蜓之点水也。按声简静坚实，如钟鼓之巍巍、山崖之磊磊也。"(《诚一堂琴谈》)

这三种音色还正好形成对比，通过其对比能更好地表现琴曲的乐意，为古琴音乐提供了音色表现的宽广境域。如《流水》一曲，第一节是描写山中的背景，多用散音；第二、三节刻画山上泉流奔跳而下的情景，就主要用泛音；而到第四、五节表现深潭中的阔大而满溢的水势时，则改用按音演奏了。这三种不同的音色的运用无疑增强了乐曲的音乐表现力。

再次，不同的技法还可以弹奏出不同的音色。

古琴的演奏以左手按弦取音，以右手弹弦出音。左手按弦之指的不同和手指按弦部位的不同均可造成音色的不同。左手按弦除偶用中指与食指外，最常用的是名指与大指；其按弦的部位亦有肉按与甲肉相半之按两种。一般说来，名指按弦是用肉按，其音温厚稳实；大指则多甲肉相半甚至全用甲按，其音清脆明亮。

古琴的右手弹弦亦有手指之别与指背甲弹与指面肉弹之别。右手的弹弦是由大指、食指、中指和名指承担的(小指不用)。一般

说来,大指与中指力度较强,食指与名指较弱。这四指的弹弦又各分指背甲弹和指面肉弹两种。前者音色比较轻、薄、亮,后者音色比较重、厚、实。近代琴家彭祉卿对此有过详细的分析,他说:“以指甲肉别之,轻而清者,挑(食指甲弹)、摘(名指甲弹)是也;轻而浊者,抹(食指肉弹)、打(名指肉弹)是也。重而清者,剔(中指甲弹)、擘(大指甲弹)是也;重而浊者,勾(中指肉弹)、托(大指肉弹)是也。外弦一二欲轻则用打、摘,欲重则用勾、剔;内弦六七欲轻则用抹、挑,欲重则用擘、托;中弦三四五欲轻则用抹、挑,欲重则用勾、剔。抹、挑、勾、剔以取正声,打、摘、擘、托以取应声,各从其下指之便也。”(《桐心阁指法析微》)左右手指法的音色差别也为古琴的表现力提供了较大的活动场所与选择余地。

四、古琴的鉴别技巧

因古琴以古为贵,故唐以后历代都有仿制品和伪造品。这就需要鉴别。

在琴的鉴别方面,早期最著名的人物当推北宋政和年间的陈伯葵,他的《琴说》是最早的鉴琴之作。在这篇文章中,他提出从音韵与断纹相结合来辨别真伪的原则。到南宋末年,赵希鹄著有《洞天清禄集》,着重对各形制的年代作了考辨,提供了形制与年代之间关系的线索,为琴的年代的确定提供了新的方法。再到清代,又有梁诗正、唐侃的《乾隆御题琴谱册》(有琴式彩图)、杨宗稷的《藏琴录》及今人王生香的《鉴琴六要》等著作问世,使鉴琴的理论和技术更为丰富、科学。

鉴琴能力主要来自以下三个方面:

(1) 广泛地把握琴的有关知识,了解琴的历史,特别是掌握琴

在各个历史时期的不同特征。

(2) 要有丰富的经验积累,多看,多比较。

(3) 要善于运用相关的考古知识和考古手段。

关于鉴琴的方法,吴钊先生曾在《中国古琴珍萃》一书的《总论》中有所论述,郑珉中先生等人则以其丰富的实践又提供了不少经验和方法。应该说,这一学科目前还不很成熟,有待进一步的科学化。但就古今鉴琴家们已取得的成果来看,一些基本的方法和原则还是可以借鉴的。概括地说,对古琴的鉴别可以从以下几个方面入手:

1. 从形制式样看

琴的样式与所制作时代的艺术风格、审美观念和生活情趣直接相关。所以,要了解琴的制作年代,就必须首先对各个历史时代的艺术风格、审美观念和生活情趣有较广泛深入的了解,并对琴的形制或式样的时代特征有较充分的把握。

古琴形制式样的不同主要体现在琴额偃月,龙舌,护轸、琴颈、琴腰、琴尾冠角、尾托等部位的不同造型和处理方法。

(1) 琴的式样变化

唐宋人认为,琴的式样共有十八种,但符合"雅度"的只有五种:伏羲、大舜、夫子(仲尼)、灵机、灵和。

在琴的式样中,有的式样出现较晚,如云和式是始于宋代,蕉叶式则始于元或明。即如最流行的仲尼式,据郑珉中先生考察,也是到晚唐时才开始盛行的。他说:"中唐盛唐中尚未见有仲尼式者。"又说:"由东汉到中唐的八百年间,仲尼式的琴并不是很流行的,只有到了晚唐,孔夫子又被儒家作为道统的代表加以推崇之后,古琴的仲尼式才逐渐时兴起来,两宋更大为流行,出现了定于一尊的局面,其它非仲尼式的琴则日益少见了,这个特点也是宋代

以来的图像资料与传世古琴所证实了的。”他据此对现存台北的两张“晋琴”进行考辨,指出这两张琴其实都不是晋代作品,而系后人的伪造。其理由之一便是:在晚唐以前,像后来那样的仲尼式琴尚未流行,而这两张琴都是仲尼式的。而且,晚唐时的仲尼式“琴面较圆,腰部内收较深”,而这两张琴的“风格并不比晚唐仲尼式琴古拙,却与宋以后的仲尼式琴极相类似。”①这里的关键就在于,隋唐以前是否真的不存在后世那种十分流行的仲尼式琴?这个问题还可以进一步研究。

有些式样自唐至清各代都有,如伏羲、夫子、连珠、灵机、师旷式等。有些式样看起来很古,但却可能是宋明时的仿制品,如玉峰式和列子式。还有一些样式很特别,数量也很少,因而很难确定其所属年代,如洛象式等。这些就都需要看其风格的变化情况再作判断。所以,琴的式样并不就是鉴别所依据的绝对标准。

(2) 整体风格变化

琴的整体风格的变化,往往与时代密切相关。同样的式样,在不同的时代,往往体现出不同的风格。因此,把握这方面的变化便显得至关重要。例如:

伏羲式和连珠式,在唐代面、底均较圆,肩、腰的转折处弧度较大;至宋、元时则面弧底平,肩、腰转折处棱角分明;再到明初,则面、底变得宽而且扁了。

仲尼式是琴器数量最多的一种式样,因而情况也最为复杂。大致说来,南宋以前是“肩垂而阔”,琴体偏厚;南宋时是“耸而狭”,琴体渐薄;元至明初肩宽而扁,边棱带有圆势;万历、崇祯时则肩狭而棱角分明。

为了使考古有一个较为确定的参照系,有人曾提出用确定标

---

① 郑珉中《对两张“晋琴”的初步研究》,《七弦琴音乐艺术》第2辑。

准器(如九霄环佩琴)的方式来鉴定琴的年代。[1] 但问题是:唐以前琴的样式究竟如何?在同一时代不同斫琴家的琴样式如何?同一斫琴家是否只制作一种样式的琴而不作其它款式的琴?这些问题使得标准器即使有用,也较为有限,而且运用起来需十分小心,否则反面容易形成误导,作出错误的结论。比如讲,我们现在所知道的唐琴就并非只有雷氏家族所作的体大宽厚一种,吴地张越之琴即是以与雷琴迥异的"材分轻小"著称于世的。

(3) 细部变化

细部变化是指琴体某些细节部位的不同处理,它主要是指琴额偃月、龙舌、护轸、冠角、尾托等的变化。这些变化在不同的时代是表现着差异的。例如,唐宋时代,琴额与偃月宽而扁,龙舌突出,护轸微微内收;冠角多用线型装饰,转角较圆;尾托(也有无尾托者)光素,且略带圆势。而从明初起,琴额开始向窄而高转变,并出现卷云纹、回形云纹等花式;尾托光素,且极平整。这些细部变化也是确定琴的年代的一个重要的标准。

若以雷氏所制的琴为例,它就有着自己的一些共同特征。这些特征,郑珉中将其概括为四点:"(1)琴为松杉所斫,部分使用梧桐。(2)早期雷琴,纳音高起中开圆沟,而后逐渐变化,与唐之常琴相同。(3)岳山高而弦距琴面较近,琴弦无拍面抗指之病。(4)其音温劲沈细、清越而声韵雄远,犹如钟磬之音来自天际。音高则清润而宽大,清越之音十分突出。"[3]掌握了雷琴的这些特征,就可以判断一个琴是否真的是雷琴了。同样,掌握了各个历史时期的琴的风格特征,也就可以大致对它们进行年代的判别。

---

①② 郑珉中《论鉴定唐琴的两种方法》,《七弦琴音乐艺术》第4辑。

③ 郑珉中《论唐琴的特点及其真伪问题》(下),《七弦琴音乐艺术》第9辑。

2．从材质断纹看

但是，琴的形制式样、整体风格乃至细部变化，都是可以模仿的，而中国是一个崇古尊古的民族，在琴上就更是如此。因此，自宋代起，历代的仿古之风便盛行不衰。这样，本是各个时代所独有的式样和风格，便会在不同的时代一齐出现，这就给从形制式样判断年代带来困难。所以，除了从这一方面入手鉴定外，还需同时从其它方面进行鉴定，互相参照，才能使结论接近真实。其中很重要的方面就是从材质断纹入手。

所谓材质，是指琴制作时所用材料的质地，主要包括木质和灰漆两部分；断纹则是灰漆开裂所表现出的形态。这两者都会随着时间的推移而发生变化，因而都是鉴定古琴年代的重要因素。

木质之反映年代信息，主要是从它的颜色、松朽程度进行判断的。年代越久，颜色越深（由白而黄，由黄而褐，由褐而黑），其松朽程度也就越高。

但是，由于造琴者喜用古木为材料，故木质的年代往往早于斫琴年代；加之常常有人在这方面作假，故仅凭木质鉴定亦很难可靠。

比较而言，灰漆和断纹造假较难，故较为可靠。

灰漆包括漆胎和表漆两部分。漆胎有三种：瓦灰、鹿角霜和八宝灰。由于年代、木质和漆胎材质的差异，不同时代或同一时代不同材质的琴，其断纹的形状也不相同。有蛇腹断、细纹断、牛毛断、流水断、龟背断、冰裂断、梅花断等。

若以年代而论，唐琴是以细密而间杂其它断纹的小蛇腹断居多，宋、明琴则以行距较宽的大蛇腹断为典型标志。细纹断则在两宋、元、明各代琴上均为多见。断纹突起如虺，在棕褐色表漆上泛起一层黄色锈斑，多见于唐宋琴上。一般说来，往往是先有大断纹，然后才在大断纹的周围出现细如牛毛状的小断纹。赵希鹄说：

“盖琴不历五百岁不断,愈久则断愈多。”郑珉中解释说:“所谓愈久则断纹愈多,则是指的出遍长断纹之后,断纹之间继续出现的细小断纹。”并以大圣遗音琴为例予以说明:“从大圣遗音琴的断纹上,可以清楚看出这大小两种新纹的确不是在相近的时间内产生出来的。长断纹是最初形成的,是随着木材的伸缩而断裂的,一般是翘起如‘剑锋’,有的已微露漆灰胎……细小断纹,则是在长断纹出现以后陆续发生的,是随着漆质的继续老化而产生的。”①通过大小断纹,也能够大致地判断其年代。

但这也仅仅是‘大致”,而还不能准确地断定。因为断纹不仅与年代有关,还与材质有关。材质不同,出现断纹所需的时间也就有很大的差异。明代潞王琴有历四百余年而未断者,然亦有仅几十年琴即已有断纹者。

除此而外,断纹也可以人为造作,通常是在漆胎下面先粘一层纸,用刀划出纹路,这样使用不长时间即会出现断纹;或者是将做好之琴用冰与火反复冻烤,久之断纹亦会出现。但人为制作的断纹总是没有自然出现的断纹显得自然,特别是用刀划形成的断纹,由于过于规则,较易识别。

3.从题款看

琴腹内外的题款也是鉴定琴的年代的依据。

题款分写款(墨书与朱书)与刻款两种。

腹内题款多刻写在长方形纳音的两侧(或中间)或圆形纳音的四周,一般是记写斫琴人的名字和制作日期。如果琴从未被打开(剖腹)过,则腹款所题一般是可信的,除非是做此琴时一开始就在

---

① 郑珉中《论唐琴的特点及其真伪问题》(上),《七弦琴音乐艺术》第8辑。

作伪,否则是能够表示琴的真实制作年代的。但如果被剖过腹,则里面的题款就要加以考究了。而是否曾经剖腹,是可以在琴的边沿找到答案的。“因为古琴一经剖开,琴两侧的漆胎必将有所损伤,使底面相通的断纹受到破坏,即使高手作伪,断纹损伤甚微,断纹虽可相通,由于经过磨治,与底面的断纹比较起来,总是不能一样的浑古。不过作伪年久,又经髹漆,两侧的断纹就很不容易看出曾受破坏的显著痕迹了。”①

遇到这种情况,就需要采用其它方法进行鉴别,其中较常用的是从因避讳而出现的缺损字和因时过境迁而用错字上揭其作伪。如岳飞后代岳珂,有人送一琴,名“冰清”,腹书“大历三年三月三日上底,蜀郡雷氏斫。贞元十一年七月八日再修。士雄记”。唯“贞”缺末笔。岳珂一见即说是赝品,因贞元是德宗李适的年号,只有宋孝宗赵祯时才需避讳。故此题款是作伪无疑。又如被称为晋王徽之款琴,其腹款刻有“晋昇平二年制,琅琊王徽之斫”的字样。郑珉中根据其年号“昇平”之“昇”字有“日”字头,便断定此刻为伪作。因为东晋的“升平”年号是晋穆帝在永和十二年的翌年改元为升平的,其“升平”用的是没有“日”字头的“升”。② 作伪者没有注意到这个区别,留下了马脚,从而成为琴的鉴别的有力证据。

琴背题款也有原刻与后刻之分。这除了从避讳和异体字上能够见出外,还可以从题刻的风格来判断。例如被称为西晋孙登款的“天籁”铁琴,“铁琴上的‘天籁’题名与‘公和’款,皆为长方形的匀整规则的小篆,属于秦李斯泰山石刻文字一类,起住皆作圆笔,而晋人作篆,起住笔划皆为方形,虽不似秦篆工整,而生动自然之

---

① 郑珉中《论唐琴的特点及其真伪问题》(下),《七弦琴音乐艺术》第9辑。

② 郑珉中《对两张“晋琴”的初步研究》,《七弦琴音乐艺术》第2辑。

趣过之,这点从晋人石刻墓碑的篆文中可以找到证明。”①

因此,对于琴上的题款,万不可以轻信,需要仔细别之。杨宗稷说:“断纹款识皆不足恃,甚至有唐宋而题明款者。近见一琴名曰‘秋啸’,池内题万历赵某造,而声音木质实为唐物,安知非赵氏得之欲眩为己作。如予得百忍堂,明题在宋题之上,又安知非强得他人物欲灭其迹。如予所藏‘鹤　　’实为长沙某尚书物,不知何人得之,题名印章皆为漆灰填平,不然‘则为唐物,是亦唐物也’。此中消息惟解人自领之,会心处不足为外人道也。”(《琴学丛书·琴余漫录》)宋元人的题款,后人摹刻的较多,如“九霄环佩”,其琴名与方印为原题,苏、黄所题为后人摹刻。相比之下,明清题款因时代较近,后人摹刻较少。

4.从音色音质看

琴的音色音质受着时代审美情趣的影响,各代互有不同。一般说来,唐、北宋琴的声音多宏松透润,南宋、明琴多静逸恬美,元朱致远琴多清亮刚劲。根据这些不同的声音品质,可以对琴的年代作出大致的判断。

同时,音色音质还因材质年代的远近而有所不同,这种不同在很大程度上还是人为无法改变的。杨宗稷说:“盖品琴贵耳而贱目,音声有九德,清、圆、匀、静,人力或可强为;透、润、奇、古四者皆出天定。”(《琴学丛书·琴余漫录》)杨宗稷是比较重视从声音来判断琴的年代的,他认为,琴的透、润、奇、古是只有在唐、宋名琴上才会具有的品格,人力是无法伪造的。因此,我们依据声音的这些品格,就可以对琴的年代做出大致正确的判断。

但从根本上说,单凭音色音质还是难以确定琴的年代的。有许

---

① 郑珉中《对两张“晋琴”的初步研究》,《七弦琴音乐艺术》第2辑。

多事例表明,唐宋之琴也有因为种种原因而声音平庸的,相反,明代等稍晚时候的琴也有声音极佳的。作于明末的"幽涧泉"琴即为后者的一个例证。郑珉中先生曾在一篇文章中记述过这个"案例":

> 解放以前,北京有个鼎鼎有名的收藏家,收藏古器物颇多,并藏有雷琴两张,琴人亦皆知晓。笔者偶然间看到了这两张雷琴,却毫无唐琴风致。其中一张名"幽涧泉",为仲尼式,黑漆发流水间梅花断纹,腹款刻寸许楷书"雷威制"三字于池内之左侧,尺度较小,制作极精。琴因两侧开裂,音散不能成声,于1948年夏,笔者应友人之请,为之粘合。数年后声音发越,雄宏松透能于远闻。此琴后辗转为查阜西先生所得,品列照雨室诸琴之冠,先生终日弦歌爱不释手。尔后复携此琴作全国之巡回演出,于是"幽涧泉"琴乃为人所重视,而该琴为唐为元的议论亦随之而起。及阜西先生返京,对此琴亦愈珍爱,惟恐其底面再行开裂,因送交琉璃厂之蕉叶山房,请张莲舫重加粘补髹漆。待修毕送还,雄宏松透之美俱失,声浮琴面不能入木,因弃置累年。其后乃将"幽涧泉"赠与溥雪斋先生。笔者应先生之嘱,因得于1961年春将"幽涧泉"剖开重新为之粘合,一年后元音复来,又成为演奏、录音效果优美的良材。在剖开重合之际,得见腹内项间有行楷墨书四行,为"崇祯甲戌夏日绣谷刘师桐仿雷威制于琴川松弦馆"二十一字。于是所谓"幽涧泉"是唐雷琴的争议方止,元代朱致远所研之说,亦自成谬误而不攻自破了。由此可知,仅凭款字及声音响亮,来判断传世古琴的时代是很不准确的。①

---

① 郑珉中《论唐琴的特点及其真伪问题》(下),《七弦琴音乐艺术》第9辑。

如果仅凭声音推断，这“幽涧泉”琴应属唐琴而无愧，但事实证明它只是明末之琴。这告诉我们，声音可以作为判断琴的年代的一个方面的依据，但不可作为全部的依据。其实，上述任何一种方法，都难以单独地断定一张琴的年代和真伪，而必须将它们综合起来考察，才能做到大致准确。古琴的鉴别之所以复杂和困难，由此可见一斑。

第二章　古琴传统的形成及其演变

古琴的传统源远流长,它的丰富性、深远性、连续性、完整性和顽强的生命力,都是其它任何乐器所无法比拟的。要深入地理解古琴艺术,仅仅着眼于物质形态的乐器是远远不够的,还必须深入了解它的博大深远的传统,了解这一传统形成、发展和演变的过程。因为,只有在传统中,才能更深刻地理解古琴文化、古琴美学与古琴音乐的博大精深;只有在传统的演变之中,才能深刻地了解古琴音乐的发展规律,把握古琴音乐的未来走向。

一、古琴传统的原生形态:巫师琴

对古琴传统的追溯必须从它的功能入手,这是古琴美学,也是中国音乐美学的一个特点。① 古琴最初的功能是什么?现在已难以确考。但可以肯定的是,琴的最初功能主要不是欣赏、娱乐,而是有着其它更为重要的作用。司马迁说:"夫上古明王举乐者,非以娱心自乐,快意恣欲,将欲为治也。"(《史记·乐论》)音乐如此,琴

① 参见刘承华《古琴美学的历时性架构》,《黄钟》2001 年第 2 期。

自然也不例外。不过,司马迁所说的"治"在不同的时代是有着不同内容的。在《史记》写作的年代,它主要是指政治和道德等社会性工作,而在更早的上古年代,特别是原始巫术和原始宗教时代,其涵义则要广泛得多,它泛指对一切事情的安排和处理,其中最重要、最突出的当然是对那些大事的安排和处理。在原始初民那里,凡行大事,必得事先占卜以预知吉凶,必得求神灵相助以达其成功的。许慎《说文》释"琴"字说:"琴者,禁也。"这是后人复述频率很高的一个命题。那么,什么叫"禁"?段玉裁注云:"禁者,吉凶之忌也。"如将这两个命题结合起来,就可得出古人对琴的定义,即:琴是判断吉凶的工具。有研究者据以提出琴起源于"巫术"之说,认为"琴最早可能是巫师手中一种能发声的法器,所弹的琴曲也不是音乐,而是神的语言或意志、愿望的反映。"①这个结论应该是正确的,可惜作者没有作进一步的论证。为了使巫术说更具说服力,我想先来完成这一论证。

1.从巫术时代的特点看

历史学、考古学和文化人类学的研究告诉我们,在各民族的社会发展史上,确实普遍存在着一个巫术时代。人类学家马林诺夫斯基说:"无论怎样原始的民族,都有宗教与巫术"。② 还有一些人类学家则直接将人类的文明史分为三个阶段:巫术阶段、宗教阶段和科学阶段。虽然这种划分有失之绝对和机械之嫌,它能否对所有民族的历史具有普适性,是颇可怀疑的,但是,作为人类文明的

---

① 吴钊《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》,东方出版社1999年,第182页。

② 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,中国民间文学出版社1986年,第3页。

最初阶段是巫术时代,则无疑是一个具有普遍性的命题。马林诺夫斯基说:“术士自极古以来便在专家的手里,人类第一个专业乃是术士的专业。”①这个论断是可以相信的。

那么,什么是巫术?巫术的特点和功能如何?我们应该怎样去理解巫术?这方面,人类学家为此下了若干定义,对我们理解这个问题有很大帮助。克列维列夫指出:“巫术是由于相信鬼怪,相信人们通过萨满(巫师)确实可以与鬼怪交往而产生的一种崇拜。”②中国学者则认为:“人可以通过某种方式达到影响自然以及他人的目的便产生了巫术。”③这两个定义告诉我们,当人类对自然的认识还相当粗陋、征服自然的能力还相当薄弱时,便会倾向于寻找一种神秘的力量来控制和支配自然,巫术便是其中最早出现的一种方式。

不过,巫术的真正意义或真正本质还不止于此,而是另有所在。从更深层的意义上讲,巫术的功能并不是直接地战胜自然,不是提供某种从自然索取财富的手段,而是为了加强人本身的自信力,有助于确立并支撑人对于生存的乐观态度。马林诺夫斯基说:“巫术使人能够进行重要的事功而有自信力,使人保持平衡态度与精神的统一……巫术的功能在使人的乐观仪式化,提高希望胜过恐惧的信仰。巫术表现给人的更大价值,是自信力胜过犹豫的价值,有恒胜过动摇的价值,乐观胜过悲观的价值。”④从现代科学的眼光看,这种自信和乐观是虚假的,但对于原始初民来说,则是必

---

① 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,中国民间文学出版社1986年,第76页。

② 克列维列夫《宗教史》(上),中国社会科学出版社1982年,第34页。

③ 杨堃《民族学概论》,中国社会科学出版社1984年,第226页。

④ 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,中国民间文学出版社1986年,第77页。

需的,它是人类在其征服自然的能力极其低下之时所必备的一种自我保护机制。

巫术的上述本质和功能,决定了巫术具有如下一些特点:

首先是它的操作性。即,巫术只是一种行为,一种实践,它是一整套的活动体系。这一特点使它同宗教的纯信仰性、纯精神性区别了开来。英国美学家科林伍德说:"巫术从实质上说是一套活动体系,是一种技巧。没有哪个巫术师会相信,单凭自己想要,他就能得到所要的东西;他也不相信,事情的发生是因为他想要这些事发生。与此相反,正是因为他明白,在愿望和实现之间没有这种直接联系,所以他才发明或运用巫术技巧作为中间手段把两者联系起来。"①所以,巫术总是倾向于动手去做,去实施,它一定要有某种作用的方式。

其次是它的工具性。就是说,巫术只是一种手段,只是服务于某个目的的工具。马林诺夫斯基在区分巫术与宗教的不同时曾指出这一特点,他说:"在神圣领域以内,巫术是实用的技术,所有的动作只是达到目的的手段;宗教则是包括一套行为本身便是目的的行为,此外别无目的。"②既然巫术是工具性的,那么,只要能够达到目的,借用其它的东西再作为巫术的工具,也是顺理成章的。这一点,我们可以在《诗经》等文献中找到一些蛛丝马迹。《邶风·简兮》是记述一次盛大的宗教乐舞的诗篇,其中一位舞者实即远古巫师的遗迹:这位舞者"硕人俣俣……有力如虎,执辔如组。左手执籥,右手秉翟。赫如渥赭,公言锡爵。"这位"左手执籥,右手秉翟"舞者,跳的其实就是远古时代的巫舞,籥和翟就是它的不可少

① 科林伍德《艺术原理》,中国社会科学出版社 1985 年,第 65 页。

② 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,中国民间文学出版社 1986 年,第 75 页。

的工具。实际上,即在当代,我们还可以从一些巫术迷信活动中见出这一特点,许多巫师在做法事的时候,便往往要拿着某种物品作为"法器"。这一特点为乐器的进入巫术提供了可能性。

再次是它的拟声性。即,巫术活动往往是伴随着语言或其它声音的。所有的巫术都离不开一样东西,那就是咒语。马林诺夫斯基在分析巫术咒语的构成要素时指出,任何原始巫术的咒语成分都由三个方面组成:声音、语言和神话,而列为首位的正是声音。他说:"……声音的效力,是对于自然界声音的模仿,如风吼、雷鸣、海啸,各种动物的呼号之类。这些声音是某种现象的符号,所以相信声音便可巫术地发动它所代表的现象。否则声音是表现与某种欲望联在一起的情绪状态,而这欲望是要假借巫术手段来实现的。"①既然在巫术活动中声音具有如此重要的作用,那么,在选择巫术的工具时也自然会更多地倾向于能够发声的乐器。例如前述《诗经》中舞者,就是手执籥这一古代吹管乐器的。这一特点也同样可以在残留至今的民间巫术中见到。许多民间巫师在行巫术时,确实常常手执锣、鼓、铃、铎、三弦或碗、盆等其它能够发声的器具的。

巫术的这三个特点告诉我们,巫术的举行是以特定的工具为条件的,而这工具又是倾向于能够发声的,而发声效果最好的东西自然是乐器(当然也包括琴)。所以,在原始巫术中使用类似乐器的工具,不仅是可能的,而且是必然的。

2.从巫术背景中的音乐形态看

其实,即使抛开对原始巫术特性的推论,而仅就中国古代的音乐文献来考察,我们也不难发现音乐同巫术之间的紧密联系。在

① 马林诺夫斯基《巫术、科学、宗教与神话》,中国民间文学出版社 1986 年,第 56 页。

这方面,战国末期所编纂的《吕氏春秋·古乐》篇,为我们保存了极为珍贵的史料。这篇千余字的文章,简直可以看作中国上古时代的音乐风俗史。这里拟举其中的几个例子来略加分析:

例一:“昔古朱襄氏之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟,以来阴气,以定群生。”高诱注云:“朱襄氏,古天子炎帝之别号。士达,朱襄氏之臣。”可见,讲的是炎帝之事。所谓‘五弦瑟”即为‘五弦琴”,古代有时琴瑟不分,弦多者为瑟,弦少者为琴。文中记载炎帝命大臣用古琴音乐来‘散阳气”,“来阴气”,“成果实”,“定群生”。古琴音乐真的有如此大的魔力吗?就音乐本身来说,肯定没有。但文中确确凿凿是这样记载的,这又是怎么回事?其实,只要从巫术的角度去考虑,这问题就会迎刃而解:这五弦瑟(琴)只是炎帝或专业巫师行巫时所用的一个工具。

例二:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕:一曰载民,二曰玄鸟,三曰逐草木,四曰奋五谷,五曰敬天常,六曰建帝功,七曰依地德,八曰总禽兽之极。”这是关于远古时代诗乐舞综合表演的一则记载,我们常常将它同生产劳动相结合,来解释艺术的起源。这没有错,但还不够,因为巫术同艺术一样,也起源于劳动,而且比艺术更早。光讲劳动,便不能反映原始初民在这类诗乐舞中所具的思维、观念等精神特征,也掩盖了它所具有的巫术性质。而实际上,我们从‘操牛尾,投足以歌”中就可以看出它只是一种巫术的仪式。而那八阕之名,我们可能仅仅将它看做是八首曲子的标题,但它最初的性质绝非如此,可能性最大的应该是,它反映了不同歌舞的不同功能。如果是,那么,它也是巫术性的。

例三:“昔阴康氏之始,阴多滞伏而湛积,水道壅塞,不行其原;民气郁阏而滞著,筋骨瑟缩不达,故作为舞以宣导之。”土地多阴气,水流不畅,导致气血筋骨不够舒展灵活,故以乐舞使人运动,达

到锻炼身体、增强体质的功用,这在现在看来,是有科学根据。但在远古时代,恐怕没有这样的医学水平,故不可能作这样的思考。那时人对待歌舞能够健身这样的事,也应该是在巫术意义上加以理解的。

例四:“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西,乃之昆仑之阴,取竹于嶰谿之谷,以生空窍厚薄钧者,断两节间,其长三寸九分而吹之,以为黄钟之宫,吹曰‘含少’。次制十二筒,以之昆仑之下,听凤凰之鸣,以别十二律。其雄鸣为六,雌鸣亦六,以比黄钟之宫,适合。黄钟之宫皆可以生之,故曰黄钟之宫,律之本也。黄帝又命伶伦与荣援铸十二钟,以和五音,以施英韶,以仲春之月,乙卯之日,日在奎,始奏之,命之曰《咸池》。”这是制律的传说,似乎与巫术无关,实则不然。从纯粹乐理来看,律只是人们对音高与音体系的一种约定,与自然其实无关。但黄帝制律却非如此,必须用昆仑山北面的竹子,必须依据凤凰的鸣叫声,音乐又必须在特定的时日演奏,如此等等。为什么?就是因为音乐对于他们并不仅仅是音乐,而是有着更重要的功能和意义,那就是巫术。只有具备与大自然相通的特性,才能够通大自然之性,通造化神灵之性。所以,这制律的方法最初也不是科学的,而是巫术的。

例五:“帝颛顼生自若水,实处空桑,乃登为帝。惟天之合,正风乃行;其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音,乃令飞龙作乐,效八风之音,命之曰《承云》,以祭上帝。”颛顼能登帝位,是因为与“天”相合。如何与“天”相合?就需要特定的手段。与“天”相合之风是“正风”,“正风”之音是“熙熙凄凄锵锵”。要与“天”相沟通,就必须仿效此风来作乐,于是便有《承云》。因此,《承云》实际上就是巫术时与“天”相沟通的媒介。

例六:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林、谿谷之音以歌,乃以麋　冒缶而鼓之,乃拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。

瞽叟乃拌五弦之瑟,以为十五弦之瑟,命之曰《大章》,以祭上帝。”此处所讲也是制乐,亦即音乐创作问题,也同样十分强调要以大自然的山水风云之音为蓝本,其乐器要与上帝神灵的玉磬之音相类似,其音乐则应该具有使百兽起舞的魔力。这样的音乐,能够说它同巫术没有一点关系吗?

当然,我们还不能说所有的音乐最初都产生于巫术,但至少有相当数量的音乐是与巫术有着非常紧密的联系的,尤其是那些比较重要的乐器,与巫术的联系更为密切。

那么琴呢?它在上古时代是重要乐器吗?与巫术的关系密切吗?回答是肯定的。

3.从琴起源的文献记载看

琴在上古时代的重要性早已是不言而喻的事,因而,它同巫术的关系也应该是十分紧密。这一点,我们只要对现存关于古琴起源的文献记载稍加考察即可明白:

> 昔伏羲氏作琴,所以御邪僻,防心淫,以修身理性,反其天真也。……前广后狭,象尊卑也;上圆下方,法天地也;五弦宫也,象五行也。(蔡邕《琴操》)
>
> 伏羲削桐为琴,面圆法天,底平象地,龙池八寸,通八风。凤池四寸,象四时。五弦象五行,长七尺二寸,以修身理性,反其天真也。(《世本》,引自《诚一堂琴谈》)
>
> 神农氏为琴七弦,足以通万物而考治乱也。(桓谭《新论》)
>
> 下征七弦,总会枢要。(桓谭《新论》)
>
> 昔神农氏继宓羲而王天下,上观法于天,下取法于地。近取诸身,远取诸物。于是始削桐为琴,练丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉。(桓谭《新论》)

神农氏继伏羲王天下,梧桐作琴,三尺六寸有六分,象期之数;厚寸有八,象三六之数;广六分,象六律;上圆而敛,法天;下方而平,法地;上广下狭,法尊卑之体。(桓谭《新论》)

昔古朱襄氏(炎帝)之治天下也,多风而阳气蓄积,万物散解,果实不成。故士达作为五弦瑟(琴),以来阴气,以定群生。(《吕氏春秋·古乐》)

昔虞舜治天下,弹五弦之琴,歌《南风》之诗,寂若无治国之意,漠若无忧民之心,然天下治。(陆贾《新语》)

这里有两点值得注意:第一,凡是涉及琴的起源的文字,都无一例外地指出它出于古帝王圣贤之手;第二,造琴的原因也不是为了音乐的审美,而是有着更加神奇的作用。这第一点,说明了琴在上古时代的重要地位;而第二点,则透露出琴在其最初时与巫术的紧密联系。

在上述关于琴的起源的记载中,都共同地体现了琴在远古时的一个普遍特点,即:以琴为手段来通天地、应神明、考治乱,将琴作为联结人事与天地鬼神的一个工具。而这,正如我们前面所述,它是巫术性的。巫术的最为直接的形态,便是通过特定的手段调动超自然的力量来支配自然。列维·布留尔指出,在原始初民那里存在着两个世界,一是看得见的世界,一是看不见的世界。"看得见的世界和看不见的世界是统一的,在任何时刻里,看得见的世界的事件都取决于看不见的力量。"①这里,"看得见的世界"是现实的世界,"看不见的世界"则是神灵的世界。但是,我们常人只能与"看得见的世界"打交道,只有巫者才能同"看不见的世界"打交道。《说文》在解释"巫"时说:"巫,祝也,女能事无形以舞降神者

① 列维·布留尔《原始思维》,商务印书馆1987年,第418页。

也。"无形"就是"看不见的世界",亦即神灵的世界。在古汉语中,"灵"字写作"靈",它的下面是一个"巫"字,便说明了巫师的特殊本领。例如干旱和洪水,从巫术思维来看,它们发生的原因并不在旱与水即自然本身,而在自然背后的某种看不见的力量亦即神灵的力量。巫师的职责就是运用特定的手段沟通这种力量,并借助它来战胜旱灾和水灾。举一个例子。有这样一则关于禹治水的记载:"昔夏之时,洪水坏山襄陵,禹乃援琴作操,其声清以益,潺潺湲湲,志在深河。"(桓谭《新论》)这则现代人理解为对作曲过程的记述,其真实面貌应该是一次巫术活动。禹欲治水,辄必须调动起众人的信心,于是操起琴,奏出模拟水流的声音,象征着洪水已被驯服,乖乖地顺着河道流走。他们相信这种声音能够沟通神灵,感化大自然的洪水,并让它们听从人的安排。在远古时代,部族首领往往就是一个技能超群、能够与神灵对话的巫师,禹便是其中之一。关于禹治水之事,在其它地方也多有记载,有时记他在治水时变成"熊",有时又记成"黄能(龍)",其实都是他在行巫时的一种装扮。禹如此,那么比他更早的先圣先贤们自然更可能如此了。

对于上述关于琴起源的记载,学术界是有不同看法的。有人认为这类记载是汉代神学思维的杰作,是人为地将琴神秘化,是迷信。如有人说:"产生于汉代的'伏羲'、'神农'创造琴瑟的传说,是为了使琴瑟一类弦鸣乐器罩上神圣的光圈,从而堂而皇之地登上'八音之首'的宝座。"①确实,如果孤立地看琴,或仅仅从我们现在的音乐意义上去看琴,这些记载确实不可思议。但是,如果把它放置在远古时代的巫术大背景中,则所有的记述都不仅可以理解,而且是十分合乎逻辑的了。你看,那"合天地"、"象四时"、"通万物"、"会枢要"、"考治乱"、"法尊卑"、"法天"、"象地",特别是"通神明"、

① 牛龙菲《古乐发隐》,甘肃人民出版社 1985 年,第 4 页。

“来阴气”、“定群生”等极富神秘气息的话语，正是同巫术的精神相通的。这一点，我们可以举《诗经》中的一段描写来窥其一斑。诗云：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以穀我士女。”(《小雅·甫田》)这里描写的虽然不是远古的巫术仪式，而是稍近时的宗教祭祀仪式，但在精神上两者是相通的，即，都是将琴等乐器用作沟通神灵的法器。在远古初民的心目中，巫师手中的琴就是有着如此神秘的气息。这些主要在汉代编纂结集的历史文献，为我们保存着大量远古时代的信息，是极为珍贵的历史资料。当然，也正因为是远古时的信息，又多以传说的方式传承的，故其记述不可能十分精确。比如琴是否就是伏羲或者神农、炎、黄、尧、舜等人所作？甚至琴的历史是否有那么古远，可以上溯到伏羲、神农的时代？也都是难以断定的。但古琴在很早以前就已发明，最初曾广泛地用于巫术，其形制在使用中也逐渐地演进、完善起来，则应该是可以确定的事实。

正是因为琴曾广泛地用于巫术，故而形成一个巫师琴的深远传统，并对后来琴的观念影响很大。尽管到周代，巫术之琴逐渐地转化为音乐之琴，但关于琴的神秘气息仍然迟迟难以散去，这可以从对一些著名琴师高超技艺的描写中看出。例如，对东周琴师师旷弹琴的描写，就有“师旷学《清角》时，风雨当至”；“师旷鼓琴，六马仰秣”；“师旷鼓《清角》，一奏之，有玄鹤二八，自南方来，集于廊门之危；再奏之而列；三奏之延颈而鸣，舒翼而舞”(王充《论衡》)等带有浓厚神秘色彩的记载。再如师文，其“当春而叩商弦，以召南吕，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦，以激夹钟，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦，以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍。及冬而叩徵弦，以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。将终，命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，澧泉涌”(《列子·汤问》)的描述，也同样透露着浓厚的神秘气息。不难看出，这类描写已经超出音乐审美的

范围,它更多体现的只能是远古时代滞留在琴上的巫术遗风,是琴乐中巫术思维的惯性延伸。所以说,巫师琴是古琴的最为原始的一个传统,也是对后来古琴的发展影响极为深远的一个传统。琴不只是乐器,而是直接通向天地人文的一种法器、道器,这一后来长期占据主导地位的琴学观念,即根源于此。

4.从上古时代琴的形制看

琴起源于巫术,或曾经普遍地用于巫术,并存在着一个我们称之为"巫师琴"的阶段,这一历史真实不仅在存留的文献记载中可以见出,即在上古时代的乐器形制上,也能够捕捉到一些信息。

我们现在能够见到的最古老的琴器实物,如本书第一章所介绍的,是战国初曾侯乙墓出土的十弦琴,其次便是战国中期荆门郭家店一号墓七弦琴和西汉马王堆墓七弦琴。这三张琴属于一类,同现在仍在使用的琴有很大不同,但仍可看出它们的内在联系,窥见其相继演进的不同阶段。如果我们从那三张琴继续向前追问:在更古远的时代,那些巫师手中的琴是什么样子?会得到什么答案呢?当然,要准确地描绘出远古时琴的形态已是不可能了,但是,根据可见的早期实物和有关文献记载,再运用历史发展(特别是乐器演进)的一般规律,我们还是可以对它作出大致的推断的。我想,远古时琴的形制,可能有以下一些特点对于我们所讨论的问题是较为重要:

(1) 弦少,大多为五弦或更少;

(2) 无徽,故难以弹泛音和按音,只能以弹散音为主;

(3) 最早可能用竹筒制作,后来才改用木头制作;

(4) 形制更短小;

(5) 腹部共鸣腔较大,琴板较薄,故声音宏亮;

(6) 尾部为一实木条或竹片,无共鸣腔;

(7) 弦距更小。

如果以上推测无大的出入,则该乐器的功能性质亦有以下几个特点:

(1) 弦距小(曾侯乙墓十弦琴的弦距1.6厘米左右,已有人嫌小①),右手弹弦不方便;

(2) 弦数少,故而在音乐表现方面,旋律功能不强;

(3) 形制更短小,便必然更轻便,虽然亦可以放在案上卧弹,但更多的可能还是抱弹。特别是尾部为一实木条,很便于左手握持;

(4) 声音宏亮,故既适合室内弹奏,也适合室外弹奏。

这几个特点,用现在的观点看,多数是缺点,因为它们严重地限制了音乐功能的发挥。但是如果从巫术的观点看,则不一定如此,其中有些正是优点所在。

首先,巫师弹琴,主要目的在制造声势,渲染气氛,而不在音乐表现。在弹奏时,节奏的意义要远大于旋律,众弦齐奏所生的混响效果和逐次拨弦所生之琶音音型,其意义也要大于逐弦弹奏所组成的音高曲调。因此,它对音量的需要自然超过对其它方面的需要如便于弹拨的较大弦距和使旋律更宽的较多弦数等。相反,正是较小的弦距和较少的弦数,才更利于拨刺和琶音的弹奏。

其次,巫师弹琴,其目的是以声音来配合自己的咒语和动作,而行巫的术师又常常需要在现场走动的。这就意味着,巫师琴的最理想的弹奏方式不是卧弹,而是抱弹。我们知道,汉魏以后定型了的琴是不能抱弹的,它太长,首尾均很宽而且扁,左手没有握持的地方,故无法抱持弹奏。曾侯乙墓的琴虽然已经向卧弹发展了,

① 黄翔鹏《均钟考》,《中国人的音乐与音乐学》,山东文艺出版社1997年,第183页。

但由于其尾部为一实心木条,还保留着着最初用于手持的形制。若再往前溯,到巫师手中的琴时,这些问题就全没了:它短小轻便,尾部条木又便于左手握牢,甚至还可以将手指按在弦上,以弹奏按滑音来模拟人声、动物叫声或其它自然界的声音,用起来是多么得心应手啊!我们设想一下,如果将现在这种定型后的琴用于巫术,那么,巫师们一定会感到大为不便的。

自然的东西总是平衡的、合理的,琴的原始形制在音乐功能上的严重缺陷,便意味着它必然是在适应着另一个不同的功能。结合其它方面的资料,我们有理由相信,这个功能应该是巫术的。所以说,古琴最初是"寄生"于巫术的,它的第一个传统,只能是巫师琴传统。

二、转向世俗:文人琴与艺人琴

大约从西周时起,这一巫师琴的传统逐渐衰退,琴也由帝王巫师手中逐渐转入民间,进入普通人的生活。再到东周,原来的巫师琴传统在转入民间后不久,开始分化而成两条既相并行又相交织的线索,一是文人琴传统,一是艺人琴传统。

巫师琴传统之所以会在周代衰退并逐渐消失,是有着深刻的社会原因的。其中最根本的原因是生产方式的变革。

在夏商时代,中国社会的生产方式正处于从采集、狩猎向畜牧、耕种的过渡阶段。夏代由于资料缺乏,姑不细论。即以商代而论,其社会生产方式仍然处于以游牧为主,耕种则占极次要的位置。这从以下几件事实可以见出:(1)自商建国到盘庚曾经八次迁都,而频繁的迁徙正是游牧民族的重要特征。(2)据罗振玉统计,殷商卜辞中虽然也出现了卜黍、卜年等农业方面的内容,但为数极少,且出现很晚,在殷末才有。殷商人占卜更多的还是卜祭、卜渔

猎、卜征伐等，说明它仍然处于以宗教和游牧为主的阶段。从西周起，中国历史则进入一个新的阶段，即农耕文明高度发展的阶段。《诗·小雅·生民》是一篇较完整地记述周氏族来历的叙事诗，它叙述了姜嫄履大人跡而生后稷，后稷又如何创建周氏族农耕文明的故事。值得注意的是，作为周氏族始祖的后稷，同时又是传说中农业的始祖。这不是巧合，而正是周氏族发达的农业文明的产物。诗中对后稷创造农耕文明的功绩作了详尽的描写："蓺之荏菽，荏菽旆旆。禾役穟穟，麻麦幪幪，瓜瓞唪唪。诞后稷之穑，有相之道。茀厥丰草，种之黄茂。实方实苞，实种实　。实发实秀，实坚实好。实颖实栗，即有邰家室！诞降嘉种：维秬维秠，维穈维芑。恒之秬秠，是获是亩。恒之穈芑，是任是负，以归肇祀。"可见，早在周族先民那里，农耕文明即已十分发达。他们已经掌握水利灌溉、气象时节、平整土地、优选良种、种植密度及其它一些田间管理的方法。在周代，仅《诗经》中就提及禾、黍、麦、麻、菽、瓜等多种粮食作物，并多次出现"百谷"一词。这时候，虽然仍然存在着渔猎等在商代占主要地位的生产方式，但与新兴的农业相比，明显退居次位了。

从渔猎社会到农业社会，是人类发展史上的一个重要变化，虽然这仅仅是生产方式上的改变，但其影响却波及社会一切重要方面，意义极为重大。其中与本论题关系紧密的一个方面，是导致人神关系的变化。渔猎民族的生活方式具有以下特点：生活的资源或生产的对象是纯粹的自然物品，人只是被动地猎取它，而不能创造它。即使后来有了畜牧业，人有了驯养动物的能力了，但动物所赖以生存的自然条件却是人所无能为力的。这种生产方式使他们的生活显得不稳定和不安全，常常使他们感到有一只看不见的手在支配和操纵。这时候，他们只能采取两种应战方式，一是主动地通过巫术来驱使那只看不见的手(神灵)为自己服务，加强自己的信心；一是被动地将自己屈从于那只看不见的手，产生对神灵的膜

拜。前者是巫术的,后者是宗教的。两者形式不同,但实质一致,都是建立在对神灵的依赖上面。夏商两代就正是这样一个以神为中心的时代。首先是自夏代开始的"天神"崇拜,正如《尚书》所说:"有夏服天命"(《召诰》),它是以天命用事。例如在征伐有扈氏时,便声称是"天用剿绝其命",自己只是"恭行天之罚也"(《禹誓》)。到商代则又演化成上帝崇拜,将自己看成是上帝意志的体现者,形成"殷人尊神,率民以事神"(《礼记·表记》)的传统。

到周代,以耕种为基本生产方式的农业文明获得空前发展,使夏商人主要依附于神的现状得到改变。农业的以土地耕种获取生活资料的方式,一方面体现了人在生产过程中的主体性和能动性,一方面又为人的定居生活提供了条件。这种生产方式在更大的程度上体现了人的所能与所为,突出了人在同自然交往过程中的优势地位。与此同时,那种看不见,但却对夏商人具有支配性的神灵的影响力在逐渐减弱。虽然西周时仍然有着"崇天"的思想,但对它的信任却大为降低,例如周公,就曾发出"天命靡常"、"天不可信"感叹。与此同时,周人还提出一个新的观念——"德",强调要"以德配天"、"敬德保民"。"德"是人的行为规范和内在操守,它是一个世俗的、社会的、现实的概念,与夏商时的"天"、"神"、"帝"、"命"等超现实的概念有着很大不同。正是在周人那里,对周围世界进行科学认知和理性解释的尝试有了最初的成果,那就是以《周易》、"阴阳"、"五行"为代表的理论形态。也是在这里,中国上古时代的文化完成了从以"神"为中心的巫术、宗教社会向以"人"为中心的世俗社会的转换。巫的迷信逐渐被打破,巫的地位也大幅度地下降。鲁君因为天久旱不雨,欲曝巫,县子说,巫只是一个愚妇人,曝她又有何用。(见《礼记·檀弓》)晋景公因为巫的预言没有应验,便将巫杀了。(见《左传》)更有戏剧性的例子是西门豹智斗巫师,将巫师沉河的故事。当时黄河常常泛滥成灾,巫师每年都要挑

选年轻女子抛入河中，为河伯（黄河之神）娶妇，百姓不堪其苦。邺令西门豹以其人之道还治其人之身，把女巫及其女弟子作为河伯所娶之妇抛入河中，终于结束了沿袭多年的巫术迷信。然后，西门豹率领百姓兴建水利，才真正解决了水患问题。（见《史记·滑稽列传》）这个事件不是一个偶然现象，它所体现的正是在周代出现的人对于神、世俗对于宗教、科学对于巫术的胜利。

正是在人对神的这种胜利中，琴也悄悄地从巫师的手中转到普通人的手中，从沟通神灵的法器演变为娱悦自身的乐器，终于实现了琴在西周时的世俗化转换。这时候，琴的神秘功能渐渐消失，而在普通人生活中的地位得到提高。《诗经》是较早地为我们透露这一变化信息的文献，它在许多诗中提到琴，除了那些描写祭祀的作品是面向神灵之外，更多的则是用于普通人的日常生活，例如"我有嘉宾，鼓瑟鼓琴"；"窈窕淑女，琴瑟友之"；"妻子好合，如鼓琴瑟"等。琴用于普通日常生活，则其功能自然会转向音乐方面，转向审美娱悦了。大概也正因为此，原始琴的五弦才显得不够用，才会有文王、武王各加一弦而成七弦的记载。再到东周，社会结构发生大幅度改组，一部分奴隶主贵族没落而成为平民，学术也因此而逐渐从官府转移到民间；社会分工也进一步细化，除了以前的贵族和平民两大阶层外，又出现了"士"、"工"、"商"、"艺"等新的阶层。与此同时，琴在转入民间之后，也逐渐地在"士"和"艺"这两大群体中得到发展，并形成文人琴和艺人琴两大传统。

文人琴和艺人琴之取代巫师琴，从性质上说，是人对神、此在对彼在、世俗对宗教的战胜和否定，它们在许多方面都存在着对立和矛盾。但是，这并不意味着它们之间没有继承和统一性。实际上，文人琴和艺人琴中一些根本性的特质恰恰是从巫师琴中接续过来的，只不过是从不同方面所作的接续。

文人琴的传统是在巫师琴的"寂漠无忧"、"修身理性"的基础

上生长出来的，是为了适应文人（士）在其社会中的特殊的角色需要和心理需要而发展起来的。

在中国古代，文人是整个社会文化的创造者和传承者，每个文人都应该努力承担起这一社会文化使命。而要完满的承担这一使命，不仅需要广博的知识，更需要优秀的品行、严格的操守和良好的心理，特别是要有一种悠游不迫、坦然自适的、富有弹性的处世态度。而这正是琴乐所能够陶冶出来的。司马迁说：“闻宫音，使人温舒而广大；闻商音，使人方正而好义；闻角音，使人恻隐而爱人；闻徵音，使人乐善而好施；闻羽音，使人整齐而好礼。夫礼由外入，乐自内出。故君子不可须臾离礼，须臾离礼则暴慢之行穷外；不可须臾离乐，须臾离乐则奸邪之行穷内。故乐音者，君子之所养义也。”（《史记·乐书》）经过这样的自我修持，便能将自己培养出良好的个人形象，使之更容易为社会所接受，更能够担大任于国家，而同时又能够较好地应付生活中的一切不如意之事，使自己无论在什么情况下，都能保持着自适自足、自得自乐的自由心境。在这一传统中，琴不是谋生的手段，他们不会以琴牟利，也无需以此眩世。同时，琴也不是目的，目的是功业，是学问，是做人处世，总之，是司马迁所说的“治”，而琴只是用以辅助的工具。但虽为工具，却又不是无足轻重，它最终又总是同功业、学问及做人处世即“治”道相通，并直接为它服务的。古人说，“君子无故不撤琴瑟”，道理即在此。在这样一个传统上的琴家，是一支非常庞大的队伍，它至少包括这样一些历史上的著名人物：孔子、庄子、屈原、宋玉、司马相如、刘向、桓谭、蔡邕、蔡琰、阮籍、嵇康、嵇绍、刘琨、王子猷、陶渊明、戴安道、王微、王僧虔、陶弘景、王维、白居易、范仲淹、欧阳修、苏轼、张岱等。

艺人琴的传统则是在巫师琴的“动天地”、“感鬼神”、“来阴气”、“定群生”、“仰六马”、“舞玄鹤”的基础上生长出来的，它侧重

于影响、作用于琴所施及的对象,打动他们,改变他们。琴有这样神奇的作用,便自然会有人以此来满足世人的需要,获得社会的重视。久而久之,这一类人便演变为一种特殊的社会角色。对于这一角色来说,他之用琴,直接的不是为自己,而是为别人,不是为自己的娱乐,而是娱乐别人。他注重的不是那种自得自足性,而是别人的满意程度。因此之故,他们不会过分随意地对待琴,而总是力求在琴的艺术表现上精益求精,以增强其艺术的感染力。这样一个传统的队伍同样十分壮观,它的最为重要的一些人物就有:师旷、师襄、师涓、师文、钟仪、成连、伯牙、雍门周、师中、赵耶利、董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙、郭楚望、刘志方、徐天民、毛敏仲、汪元量、苗秀实、杨表正、徐上瀛等。在这个队伍中主要包括三种人:

(1) 朝廷乐官以琴待诏。如:师旷(春秋晋)、师涓(春秋卫)、薛易简(唐)、汪元量(度宗琴师)、苗秀实等。

(2) 以授琴为业的专业琴师。如:成连、伯牙、赵耶利、董庭兰、陈康士、陈拙、义海、刘志方、徐天民、毛敏仲等。

(3) 以琴名世而成权贵幕宾。如:雍门周(战国齐孟尝君),郭楚望(南宋张岩)等。

在这两大类琴人之外,还存在着一些较为次要的类型,其重要者有四:

一是帝王琴家,这一类琴人自古就有,自尧、舜、文、武,直到宋太宗赵光义、徽宗赵佶、金章宗完颜景、清乾隆皇帝等;

二是仕宦琴家,如唐代张镐、李勉、南宋张岩、元代耶律楚材、明代杨瓒等。

三是僧、道琴家。如僧人琴家宋朱文济、慧日大师夷中、知白、义海、则全和尚、僧照旷;道士琴家唐司马承祯、近代张鹤、张孔山等。

四是工匠琴家。如徐染匠(严天池称他为“亦仙”)、某木匠、张

春圃(北京琉璃厂学徒)、周庆云(上海盐商)。

这种差别仅仅是身份上的,它没有实质性的意义。在琴的传统上,他们要么是接近文人琴(如宋徽宗,旨在个人自娱),要么属于艺人琴(如义海、杨瓒、张孔山,侧重娱人,职业化),还有一些是两者兼而有之。不过,这些人都没有形成自身的传统,而只是附着在文人琴和艺人琴这两大传统上的衍生物。

三、比较:两种琴的不同艺术旨趣

文人琴与艺人琴虽然都是从巫师琴中发展出来,都以中国大文化为背景,便自然存在着多方面的内在联系,具有本质上的相融性与统一性。但是,这两大传统又确实生长在两个不同的社会阶层,有着各不相同的小文化背景和各自的经济、政治、思想基础,因而必然在古琴艺术上形成自身的特点,表现出不同的艺术旨趣。这种不同的艺术旨趣,最突出地体现在艺术的功能和表现这两个方面。

1.不同的音乐功能:娱己与娱人

文人琴与艺人琴的最根本的不同,在于艺术的功能张力方面。文人琴侧重于自娱即娱己,艺人琴则重在他娱即娱人。

(1) 文人琴:娱己

文人琴既是立足于个人自己的内在修养,则其功能张力必然是自娱型的,是娱己的。既是自娱,则必不会过分注重技巧,不会太过讲究数量,不会多去顾忌别人的看法,而是纯粹的自娱自适,这是文人琴的重要特征。这方面的典型,我们可以嵇康、欧阳修和范仲淹为例。嵇康说:

余少好音声,长而玩之,以为物有盛衰,而此不变;滋味有厌,而此不倦。可以导养神气,宣和情志,处穷独而不闷者,莫近于音声也。(嵇康《琴赋》)

欧阳修说:

余自少不喜郑卫,独爱琴声,尤爱《小流水》曲。平生患难,南北奔驰,琴曲率皆废忘,独《流水》一曲梦寝不忘,今老矣,犹时时能作之。其他不过数小调弄,足以自娱。琴曲不必多学,要于自适。(欧阳修《三琴记》)

又说:

予尝有幽忧之疾,退而闲居,不能治也。既而学琴于友人孙道滋,受宫声数引,久而乐之,不知疾之在其体也。(欧阳修《送杨置序》)

关于范仲淹,亦有记载说:

范文正公酷嗜琴,而平生所弹只《履霜》一操,时人谓之范履霜。(《诚一堂琴谱·琴谈》)

概而言之,文人琴之自娱,其"娱"字主要体现在以下三个方面:

首先,它能够制造恬和的心境。

琴是以中和为本,琴的声音是"大声不震哗而流漫,细声不湮灭而不闻",平和、中正、舒徐、悠闲,也是合于中和之道的。所以,

“古者圣贤玩琴以养心”(桓谭《新论·琴道》)。而由琴所养之心,可以四字表示:恬、淡、和、畅。清人汪绂说:“士无故不彻琴瑟,所以养性怡情。先王之乐,惟淡以和。淡,故欲心平;和,故躁心释。‘由之瑟,奚为于丘之门’,盖以其不足于中和之致也。”(《立雪斋琴谱·小引》)明代黄龙山亦说:“君子之于琴也,观其深矣。夫琴音之所由生也,其本则吾心之出也。是故节物以和心,和心以协声,协声以谐音,谐音以著文。文之达也,天地将为昭焉。不但适情性,舒血脉,理吾之身而已也,夫斯之谓深。”(《新刊发明琴谱·序》)唐代大诗人白居易更以诗表达这一情趣:“本性好丝桐,尘机闻即空。一声来耳里,万事离心中。情畅堪销疾,恬和好养蒙。尤宜听三乐,安慰白头翁。”(《好听琴》)

其次,它能够拓展感觉的深度。

正因为琴音恬淡中和,故能够使人沉静;而只有在沉静中之人,他才能够产生出同周围的环境,同日月山川,同宇宙万物融为一体的感觉,一种大和谐的境界。进入这种境界的人,他的感觉会变得纯净和敏锐,仿佛已经洞见到了自然宇宙的本体似的。常建有诗云:“江上调玉琴,一弦一清心。泠泠七弦遍,万木澄幽阴。能使江月白,又令江水深。始知梧桐枝,可以徽黄金。”(《江上琴兴》)琴之能够拓展人的感觉,于此可见一斑;琴之所以能够使人沉静、深稳、大气,原因也正在这里。

再次,它还可以寄托个人的情志。

所谓寄托个人情志,是指文人们的弹琴,已不仅是或主要不是一个单纯音乐的活动,更不是一种技艺,而是一种表现理想、展示个性、寄托情思的精神探索和生命体验。欧阳修说:“夫琴之为技小矣。及其至也,大者为宫,细者为羽,操弦骤作,忽然变之,急者凄然以促,缓者舒然以和,如崩崖裂石、高山出泉而风雨夜至也,如怨夫寡妇之叹息、雌雄雍雍之相鸣也。其忧深思远则舜与文王、孔

子之遗音也，悲愁感愤则伯奇孤子、屈原忠臣之所叹也，喜怒哀乐动人心深；而纯古淡泊，与夫尧舜三代之言语、孔子之文章、《易》之忧患、《诗》之怨刺无以异。其能听之以耳，应之以手，取其和者，道其堙郁，写其忧思，则感人之际亦有至者焉。”(《送杨置序》)

(2) 艺人琴：娱人

与文人琴相比，艺人琴的最为突出的特点是它的高度职业化。琴既然有着“动天地”、“感鬼神”的神奇功能，便自然会有人以此来满足世人的需要，获得社会的重视。久而久之，这类人便演变为一种特殊的社会角色，弹琴也变成一种职业。而在这职业性行为中，琴在其直接性上就主要不是为了自己，而是为了别人；不是为自己的娱乐，而是娱乐别人。他注重的不是那种自得自足性，而是别人的满意程度，是对别人的影响力、感染力、打动力，是别人是否乐于接受自己的琴艺。因此，艺人琴家对于自己的琴艺，总是首先考虑它对别人的作用力如何。唐代薛易简说：“琴之为乐，可以观风教，可以摄心魄，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神，此琴之善者也。”是以动人心，感神明者，无以加于琴。”(《琴诀》)“动人心”，“感神明”，“摄心魄”，“悦情思”，“壮胆勇”，“格鬼神”，这些所表述的正是艺人琴的核心观念。

刘向《说苑》与桓谭《新论》均载有雍门周鼓琴令孟尝君泫然泣涕的故事，这个故事很能说明艺人琴之注重感动别人的特点，现将后者抄录于下：

> 雍门周以琴见，孟尝君曰：“先生鼓琴，亦能令文悲乎？”
>
> 对曰：“臣之所能令悲者，先贵而后贱，昔富而今贫，摈压穷巷，不交四邻。……今若足下，居则广厦高堂，连闼洞房，下罗帷，来清风；倡优在前，谀谄侍侧，扬激楚，舞郑妾，流声以娱耳，练色

以淫目；水戏则舫龙舟，建羽旗，鼓钓（吹）乎不测之渊；野游则登平原，驰广囿，强弩弋高鸟，勇士格猛兽，置酒娱乐，沈醉忘归。方此之时，视天地曾不若一指，虽有善鼓琴，未能动足下也。”

孟尝君曰：“固然。”

雍门周曰：“然臣窃为足下有所常悲。夫角帝而困秦者，君也；连五国而伐楚者，又君也。天下未尝无事，不从（纵）即衡（横），从成则楚王，衡成则秦帝。夫以秦楚之强而报弱薛，犹磨萧斧而伐朝菌也。有识之士，莫不为足下寒心。天道不常盛，寒暑更进退，千秋万岁之后，宗庙必不血食。高台既已颓，曲池又已平，坟墓生荆棘，狐狸穴其中。游儿牧竖，踯躅其足而歌其上。行人见之凄怆，曰：‘孟尝君之尊贵，亦犹若是乎！’”

于是孟尝君喟然太息，涕泪承睫而未下。雍门周引琴而鼓之，徐动宫徵，叩角羽，终而成曲。

孟尝君遂嘘欷而就之曰：“先生鼓琴，令文立若亡国之人也。”

这个故事可能包含着多方面的音乐美学内容，例如音乐审美的主观条件、作品与欣赏之间的关系、个人的人生经验对审美的影响和音乐欣赏中语言阐释的意义等，但同时也包含着我们这里所讨论的问题，即音乐的功能张力问题。雍门周的特殊的社会角色决定了他的琴乐演奏首先考虑的不是自己的心境，不是自己的审美娱乐，而是对方对自己琴艺的反应，而这正是娱人之所在。

当然，娱人与娱己并不是如水火永不相容的两种力，相反，它们有着许多的相似之处。至少，它们都是“娱”，因而都具有“娱”的一些特征。但是，由于这“娱”的张力方向不同，便使这“娱”本身获得了不同的内涵，形成了不同的动力，提供了不同的发展方向，决定着不同的琴艺形态。

2．不同的音乐表现:得意与表意

文人琴与艺人琴在其音乐表现方面的不同,在于前者着眼于得意,后者着眼于表意。得意与表意是有着很大的不同的:

第一,受体不同。得意的主体是欣赏者,表意的主体则是创作(含演奏)者。或者说,得意的受体是自己,而表意的受体是别人。

第二,方向不同。得意是从琴到人,表意则是从人到琴。

第三,手段不同。得意的手段往往是偶然的契合和沟通,表意则需要较为稳定的音乐形式和技法。

第四,时效不同。得意是暂时的,它随情境的改变而改变;表意则具有相对的稳定性,不会轻易地因时过境迁而改变。

(1) 文人琴:得其意

文人琴的得意首先表现在,他们是以琴娱心,即从琴中获取娱乐和美感。

当代琴家李祥霆在谈到唐代文人的琴艺观时说过:"唐代文人爱琴,很多是用以娱悦自己以及友人们的心情。他们常常把琴和酒结合起来一同享受。在他们的生活中,琴并不神圣,也不高深。而是亲切、轻松。可以令人欣喜和陶然。他们弹琴和听琴并不看重琴的艺术性。有时也许如酷爱饮酒者,不在酒的优劣,有酒便饮,有酒便醉。"①这番话很能说明文人琴的这一特点。

在这方面,唐代诗人白居易可算是典型。他"自云嗜酒、耽琴、淫诗。凡酒徒、琴侣、诗客,多与之游。每良辰美景,或雪朝月夕,好事者相过,必为之先拂酒罍,次开箧诗。酒既酣,乃自援琴,操宫声,弄《秋思》一遍。……放情自娱,酩酊而后已。"有时还坐轿到郊

① 李祥霆《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》,《中央音乐学院学报》1995年第4期。

外，轿中置琴一、枕一、陶谢数卷，轿边悬两酒壶，“寻水望山，率情便去，抱琴引酌，兴尽而返，其旷达如此。”(朱长文《琴史》)他写有大量咏琴之诗，集中地体现了他的琴艺观。如《琴酒》诗云：“耳根得听琴初畅，心地忘机酒半酣。若使启期兼解酒，应言四乐不言三。”即言自己从琴中得到无穷的乐趣。老年时他更是以琴酒为乐，如《偶吟二首》云：“厨香炊黍调和酒，窗暖安弦试拂琴。”《自问》诗亦云：“老慵难发遣，春病易滋生。赖有弹琴女，时时听一声。”他甚至到了以琴为腻友、与琴共枕眠的地步，其《闲卧》诗中的‘向夕搴帘卧枕琴’即以为证。其实，就琴艺琴技而言，白居易不一定很高超，也不必非得多么高超，只要他自己能够从中得到乐趣，就够了。清代汪绂就自称，“余于琴也，习而不工，而依咏和声，颇通其意。”(《立雪斋琴谱·小引》)白居易大概也属这个类型，因为古人曾说，“乐天之于琴，其工拙未可知，而高情所好，寓情于此，乐以亡忧，亦可尚也已。”(朱长文《琴史》)这正是真正的文人琴的精神。

其次，文人琴的另一常见的做法是以琴明性，即用琴来标举自己孤高特立的人格。

中国的文人由于其特殊的社会环境，一般都拥有一种清高、孤寂、简傲的人格。这种人格的形态可能差不很多，但缘由和内涵却常常各有不同：有的是得志者的矜持，有的是失意者的不平，有时是出于人文理想的抱持，有时则是对其文人身份的标榜。

若仍以白居易为例，这一点便最明显地实现在他的诗作之中。例如：

> 蜀琴木性实，楚丝音韵清。调慢弹其缓，深夜数十声。入耳淡无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。(《夜琴》)
>
> 丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。(《废琴》)

本性好丝桐，尘机闻即空。一声来耳里，万事离心中。（《好听琴》）

鸟栖鱼不动，月照夜江深。身外都无事，舟中只有琴。七弦为益友，两耳是知音。心静即声淡，其间无古今。”（《船夜援琴》）

信意闲弹秋思时，调清声直韵疏迟。近来渐喜无人听，琴格高低心自知。”（《弹〈秋思〉》）

其他如刘禹锡、李群玉等人的琴诗，表现的也是这一意趣。如：“泠泠七弦上，静听松风寒。古调虽自爱，今人多不弹”（刘禹锡《听弹琴》），“高笼华亭鹤，静对幽兰琴。汗漫江海志，傲然抽冠簪”（李群玉《送处士自番禺东游便归苏台别业》）等。

再次，文人琴的又一特征是以琴志趣，来抒发超然、旷逸、豪俊之意气。

琴的观念，在两汉之时，多以儒家解之，从礼、从敬、从正、从禁，其风以谨严持重为贵。至魏晋、唐宋以往，转以道禅解之，主以超迈、洒脱、旷达、豪放，其风也随之一变，以潇洒、飘逸为尚。所以，后期文人之琴，便往往同这样的意趣连在一起。欧阳修晚年自称“六一居士”，其“六一”便是：酒一壶、棋一局、琴一张、诗书一万卷、金石一千卷，外加一老翁。这是一个逍遥自在的“六一”。王维的琴诗更有一种隐者之趣：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”（《竹里馆》）“晚年唯好静，万事不关心。……松风吹解带，山月照弹琴。”（《酬张少府》）护国的诗也有此趣：“待月归山寺，弹琴坐冥斋。布衣闲自贵，何用谒天阶。”（《题王班水亭》）陈子昂则又多了一层豪迈俊发之气：“镗金铙，戛瑶琴，歌易水之慷慨，奏关山以徘徊。”（《送崔融等东征》）

更有甚者，文人琴的超逸洒脱竟然可以达到琴而至于无弦的地步。此风的始作俑者是东晋的陶渊明，他“性不解音，而畜素琴

一张，弦徽不具，每朋酒之会，则抚而和之，曰：'但识琴中趣，何劳弦上声？'"此一"无弦"之琴的乐趣，引发后人以无尽的遐思。其中有张随、宋祁等人的"无弦琴赋"，更有不少人咏"无弦琴"的诗。例如：

> 吾爱陶靖节，有琴常自随。无弦人莫听，此乐有谁知？君子笃自信，众人喜随时。其中苟有得，外物竟何为？寄意伯牙子，何须钟子期？（欧阳修《夜坐弹》）
>
> 三尺孤桐古，其中趣最幽。只须从意会，不必以声求。袖手时横膝，忘言自点头。孙登犹未悟，多却一丝留。（顾逢《无弦琴》）
>
> 君子闲邪日御琴，绝弦非为少知音。忘情自得无为理，默契羲皇太古心。（何孟舒《无弦琴》）
>
> 琴在无弦意有余，我琴直欲并琴无。北窗高卧何人识？日日高风咏有虞。（舒岳祥《无弦琴》）

正如李祥霆所说，文人琴的"音乐思想在于自得、自足、自信、自负、自傲。不以琴悦己，不以琴悦人，不以琴示情于人。神交天地，气渺王侯，旷达超脱，悠然飘逸，有时甚至阳刚豪俊。"①这确是文人琴的又一特别之处。

（2）艺人琴：表其意

与文人琴的着眼于"得意"不同，艺人琴则着眼于"表意"。而"表意"，则首先就是音乐所欲表现的特定的思想情感内容。唐代薛易简就十分强调弹琴的技法要服从思想情感内容的需要，他说："常人但见用指轻利，取声温润，音韵不绝，句度流美，但赏为能。

---

① 李祥霆《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》，《中央音乐学院学报》1995年第4期。

殊不知志士弹之,声韵皆有所主也。”(《琴诀》)这“所主”就正是所欲表现的思想情感内容。弹琴者以能够完满地表现出音乐的思想情感内容为要,听琴者也是以能够正确地接受所表现的这一内容为上。这方面的一个典型例子,即是伯牙与子期的“高山流水”的故事。唐道士司马承祯说:“伯牙鼓琴,子期听之,峨峨洋洋,山水之意,此琴声道人之志也。”这“志”就是他所表现的内容。又说:“有抚琴见螳螂捕蝉,蔡邕闻之知有杀音,此琴之显人之情也。”(《素琴传》)这“情”也是此时音乐所表现的内容。

既重音乐的内容,便必然不得忽视其表现的方法,尤其是琴乐演奏的技法。艺人琴家无论在弹琴抑或听琴时都更重视演奏技法的高妙圆熟。

文人琴家在弹琴时注重“得意”,在听琴时亦如此。文人琴家“如果他们自己弹琴,虽在于艺术享受,却并不要求有琴师那样的职业水准。如听他人弹琴,重心也是在于从自己的欣赏中所得到的主观感受,而不在意于弹者如何及弹琴者的艺术表现如何。”① 李白《听蜀僧睿弹琴》:“蜀僧抱绿绮,西下峨嵋峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,余响入霜钟。不觉暮山碧,秋云暗几重。”这种欣赏便主要在听者自己的联想与感受,不太注意其技法。韦庄《听赵秀才弹琴》:“满匣冰泉咽又鸣,玉音闲淡入神清。巫山夜雨弦中起,湘水清波指下生。蜂簇野花吟细韵,蝉移高柳送残声。不须更奏幽兰曲,卓氏门前月正明。”也是侧重于文学性的修辞效果与想像性描写,而不去注意技法的高低。

相比之下,艺人琴家更重视技巧的运用。朱长文《琴史》即以艺人琴的观点来评论历代琴家的。其评论的特点就是在音乐表现

① 李祥霆《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》,《中央音乐学院学报》1995 年第 4 期。

前提下重视技艺的圆熟运用。如:评师文:“若师文之技,其天下之至精乎!故君子之学于琴者,宜正心以审法,审法以察音。及其妙也,则音法可忘,而道器冥感,其殆庶几矣。”其他一些职业琴家亦侧重于形式技法来谈琴的。如:成玉磵《琴论》专论技法,如遒劲与懦弱、轻重起伏、巧拙与风韵等。杨表正《弹琴杂说》讲弹琴的环境、琴曲的解意以及弹琴时的衣冠、坐姿、手势等。王善《治心斋琴学练要》是从技法方面讲和、雅、清、静、圆、坚、远、情等八种效果。苏璟《弹琴八则》则讨论弹琴所必得注意的事项,如得情、按节、调气、炼骨、取音、谱理、辨派等。陈幼慈《琴论》讨论了左手的取韵、蓄音。蒋文勋《琴学粹言》则详细地解释了左右手指法要领等。这些,都是专业性琴人所必须掌握的知识与技能,因而是艺人琴所无法忽略的。

重内容、重技法是为了更好地表意,即取得更好的音乐表现效果。只不过,这样的效果主要是针对听琴者,而不是弹琴者的。弹琴者也能领略得到,但主要目的不在这里。薛易简说,真正的志士弹琴,应该能够使‘正直勇毅者听之则壮气益增,孝行节操者听之则中情感伤,贫乏孤苦者听之则流涕纵横,便佞浮嚣者听之则敛容庄谨。”也正是在这个意义上,他才说:“是以动人心,感神明者,无以加于琴。”(《琴诀》)前面所引雍门周弹琴令孟尝君泫然泣涕等例子,也包含了这个道理。

关于艺人琴与文人琴的这种表意与得意的不同,我们可以从韩愈的《听颖师弹琴》诗及其所引发的争论中见出。

韩愈《听颖师弹琴》:“昵昵儿女语,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。浮云柳絮无根蒂,天地阔远随飞扬。喧啾百鸟群,忽见孤凤凰。跻攀分寸不可上,失势一落千丈强。嗟余有两耳,未省听丝篁。自闻颖师弹,起坐在一旁。推手遽止之,湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能,无以冰炭置我肠!”从这首诗的内容可以看出,颖师是一

位典型的艺人琴家,技法娴熟、高超,注重音乐表现的内容,注重音乐的感染力量,而且做得十分成功,诗人已完全被他俘虏。

但是,对韩愈的这首诗,历史上却产生过争论,形成两种完全对立的意见。若稍加细察,则不难发现,争论所反映出来的正是文人琴与艺人琴对琴的不同理解。

这场争论是由欧阳修的话引起的,记于苏轼的《杂书琴事》。内云:"'昵昵儿女语,恩怨相尔汝。划然变轩昂,勇士赴敌场。'此退之《听颖师琴》诗也。欧阳文忠公尝问仆琴诗何者最佳,余以此答之。公言:'此诗固奇丽,然自是听琵琶诗。'"(《欧阳公论琴诗》)欧阳修的意见是建立在琴为中和之音、大雅之器,不应有促节繁声的观念之上的,而这正是文人琴的一个深远的传统。

对欧阳修的观点首先进行批评的是僧人琴家义海。他说:"欧阳公一代英伟,然斯语误矣。"接着便逐句地对韩诗进行解释,指出每句诗所描述的音乐内容和所使用的表现手法。他说:

> "昵昵儿女语,恩怨相尔汝",言轻柔细屑,真情出见也;"划然变轩昂,勇士赴敌场",精神余溢,竦观听也;"浮云柳絮无根蒂,天地阔远随飞扬",纵横变态,浩乎不失自然也;"喧啾百鸟群,忽见孤凤凰",又见脱颖孤绝,不同流俗下俚声也;"跻攀分寸不可上,失势一落千丈强",起伏抑扬,不主故常也。皆指下丝声妙处,惟琴为然,琵琶格上声乌能尔耶?退之深得此趣,未易讥评也。(《西清诗话》,《琴书大全·诗下》)

义海虽为僧人,但其琴艺则是典型的艺人琴,且已是高度职业化了的琴家。他的批评就全是从音乐所表现的内容和所使用的手法而论,这也是艺人琴的一个深远的传统。

四、在对立张力中达成互补与平衡

文人琴与艺人琴这两种不同的传统各有其优缺点，这些优缺点正好为双方提供了互补的机会。

就文人琴而言，其优点主要有三：第一，它比较注重琴与生命感受的联系，使古琴艺术与古琴音乐始终不断其源泉，因而能够始终保持其生命活力。第二，由于同文人自己当下的种种生命体验相联系，故而易于糅进他们的文化理念，使琴获得渊深而又不断创新的文化意蕴。第三，它特别注重琴的修身养性的功能，既能够使人对琴产生一种特殊的亲和感，又能够将琴的内涵与意义予以拓展，避免使琴仅仅局限于音乐、特别是形式技巧的范畴，获得超越音乐以外的更为丰富与深厚的意义。

文人琴的缺点也有三条：第一，过分注重琴的自娱会使它只具个人性，而忽视其社会性，导致琴的社会功能的萎缩。第二，缺少专业化与职业化的机制和娱人的动力，便会减小对琴艺、琴乐的形式、技巧进行探索的动力，难以提高琴艺的水平，推进古琴艺术的不断发展。第三，文人琴的孤高自赏，也容易脱离公众，人为地拉大了琴与公众的距离，限制了琴的发展。

与文人琴相比，艺人琴的优缺点正好与之相反。其优点也有三条：第一，艺人琴面向他人或公众，注重他们对自己的评价，故而自然会重视琴的演奏效果，追求琴的感染力，倾向于尽可能大的发挥琴的社会功能。因此，第二，艺人琴必然重视对琴乐形式的研究和琴艺技巧的开掘，使古琴艺术得到较快的发展。第三，面向他人和公众，便自然会注重其音乐表现的内容，注重内容表现的确定性，而不是像文人琴那样具有过多的随意性，这有利于古琴表现能力的研究与开发。

艺人琴的缺点也有三条:第一,过分注重他人,追求感染力,便容易陷入形式主义,走上单纯追求技巧的道路,最终反而失去感染力。第二,长期的职业性行为,容易造成对琴与其生命本体和文化底蕴的分离,导致古琴艺术本性的丧失。第三,其娱人的张力容易过分地考虑听众,导致古琴音乐主体性的迷失。

到了明代,文人琴与艺人琴互相影响和渗透,虽然仍然存在着对立的张力,但其互相排斥的力量大大减弱,两者的互补性逐渐突显出来,并最终达成一个平衡的格局。虽然其差异与对立犹在,但因其突出了互补性,故不再是两个分离的传统,而是形成一个统一体,一个统一的琴艺传统。这主要体现在下面三个方面:

第一,文人琴的自娱思想已为艺人琴所广泛接受,虽然作为艺人琴所特有的娱人的张力仍然存在。

第二,文人琴的注重感受,注重修身养性的思想亦对艺人琴有明显影响,虽然艺人琴的注重艺术表现形式技巧的传统仍然完好地保持着。

第三,文人琴的注重自我审美的随机感受与艺人琴的注重音乐内容的稳定表现也达成一种平衡,虽然它们从性质上是正相对立的。

首先在这三个方面努力并取得成效的,是在明后期的虞山琴派,其代表人物是严天池和徐上瀛,主要标志便是虞山琴川琴社的成立。作为虞山琴派的创始人,严天池一方面批评当时滥制琴歌的作风,维护了古琴的音乐性,把古琴从与文学的纠葛中解放出来。他在所编《琴川汇谱》的《序》中说:“然琴之妙,发于性灵,通于政术,感人动物,分刚柔而辨兴替,又不尽在文而在声。……惟鼓琴,则宫商分而清和别,郁勃宣而德意通,欲为之平,躁为之释。盖声音之道,微妙圆通,本于文而不尽于文,声固精于文也。”另一方

面，作为艺人琴的一代宗师，他又极力倡导清、微、淡、远的文人琴的风格，强调琴的修身养性、平欲释躁的功能，在琴界产生了巨大影响。

与他同时的另一位虞山派领袖徐上瀛，则又在此基础上突出了琴的音乐表现手法，使艺人琴的传统进一步发扬光大。他一方面强调技法的重要，说："今吾人学琴曾不辨其谱之何若，……迨夫指法，毫不谈其如何以妙，如何以精，而终日昧昧然以弹之，得一邪靡悦耳之音，则忻自称快。……兹余也，于琴谱多究理，于指法常辩难，故少得其理与趣，而尝间以识之，私心以为秘于笈而不可示人也。"后因友人发现，竭力劝其付梓，才得与《大还阁琴谱》一同问世。他的《谿山琴况》即主要是在对指法的推敲研究之中升华为一套完整的美学体系的。特别值得指出的是，他并不像严天池那样单纯地推崇清、微、淡、远，而是融会了多种风格，刚柔并举，疾徐相济，使琴论更加全面和妥帖。

严、徐的这一贡献，在此后不久便已有人有了充分的认识。清初胡洵龙在《诚一堂琴谱》的序中说："严天池先生兴于虞山，创为古调，一洗积习，集古今名谱而删定之，取其古淡清雅之音，去其纤靡繁促之响，其于琴学最为近古，今海内所传'熟操'者是也。徐青山(徐上瀛)踵武其后，稍为变通，以调之有徐必有疾，犹夫天地之有阴阳、四时之有寒暑也。因损益之，入以《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》等曲，于是徐疾咸备，今古并宜。天池作之于前，青山述之于后，此二公者，可谓能集大成而抉其精英者也。"所谓"徐疾咸备，今古并宜"，正是在对立中达成平衡。

如果说，严天池还更多地偏向于文人琴的方面，那么，徐上瀛则在其艺人琴的路上有了更多的发展。在严和徐那里，两大传统因互补而达成的平衡与统一大体成形。因为正是从这时起，中国的琴艺开始结束长达一千多年的个人化时代，进入了以琴社为标

志的社团时代。在这样的时代,各地的琴人无不或多或少地与社团发生联系:在琴社里学琴,交流琴艺,创作琴曲,研讨琴学,而且不知不觉地形成某种竞争,无形中推动着古琴艺术的发展。到清代的广陵派,这一倾向更为鲜明。查阜西曾指出:"当广陵派形成之后,扬州渐渐有了交流切磋的习惯。不像以前那样只讲独到功夫和家学渊源,搞个人突出,固步自封。"①吴灯所编的《自远堂琴谱》就是在琴社中多人交流、切磋、协作的产物。正是琴社,才为两大传统得以在对立平衡中走向融合提供了时间与空间上的条件,并使之最后完成。此后,文人琴与艺人琴之间可以仍然存在着差别和对立,但已不再是互不相容的力量,也不再是两个平行的传统,而是交织成一个完整的统一体。这时候,尽管在各琴人身上,还存在着偏向文人琴或是艺人琴的现象,但是以前那种两个传统泾渭分明的状况已不复存在。身为艺人琴家,却可能完好地持有着文人琴的一些理念;同样,作为文人的自娱弹琴,却也一定在技法、表现上颇为注意,甚至极为用功,否则,便会觉得自己难以称为琴人。清代乾隆年间的汪绂,就其身份而言,他应该是艺人琴家(还创作琴曲七首),但却持有非常浓厚的文人琴的观念,自称于琴是"习而不工,而依咏和声,颇通其意"(《立雪斋琴谱·自序》)。而道光年间的蒋文勋,其身份是商人,其琴应属自娱性的文人琴。但他不仅跟从两位琴师认真学琴,还研习律学,编辑琴谱,撰写琴论;且琴论中特别重视技法分析,又表现出一个艺人琴的风范。这是两个典型的例子。文人琴与艺人琴两个传统在他们身上达成平衡,融为一体。里面有矛盾,有斥力,但同时又互相需要和吸引,具有内在的统一性。事实上,此后的文人琴家,大都是从艺人琴家那里习得琴艺与琴学的;而艺人琴家,也总是从文人琴家的琴学中获取

① 《查阜西琴学文萃》,中国美术学院出版社1995年,第647页。

其精神与理念的。可以这么说,在这一合流中,文人琴为整个古琴艺术提供了基本的思想和主导精神,艺人琴则为它提供了丰富而高超的技法与表现力。

第三章　古琴传统的构成及其展开

古琴的传统之能够成为传统，是因为它是一个活的、有生命的、能够自生长的事物，而之所以有生命、能够自生长，又是因为它有着丰富而深厚的内涵，正是它的丰富、深厚的内涵，才提供了古琴艺术不断发展的强大动力。换句话说，传统之所以为传统，它总是要体现在众多具体的方面，传统的演变，也总是通过这些方面的历史发展得以完成的。

就古琴传统而言，它的构成是多方面的，但最为重要的有以下几点：乐曲、谱式、流派和理论。乐曲是古琴艺术的终结形态，也是最为复杂的形态，故放在后面的演奏、母题、表现、审美等章中论述，至于它的历史发展，可参见许健的《琴史初编》。此处主要探讨后面的三种构成形态及其发展。

一、古琴记谱法的形成与改良

古代留存下来的计三千余首、六百多种琴曲，是一笔极为丰厚的音乐遗产。它之所以能够完好地保存下来，全赖它有一套完备周详的记谱法。据上个世纪 50 年代的调查，当时能够被各地琴人

弹奏的曲子只有几十首,如果没有古琴记谱法,仅靠口传心授,则那些更多的曲子就永远无法见到了。而且,古琴记谱法之记录乐曲还极为确定,它无需破译,只要上琴弹奏就能得知原样。这些都为我们研究、挖掘和欣赏古代琴曲提供了有利条件,也为古琴传统的延续提供了重要途径。

1.记谱的原理和方法

所谓记谱法,就是用符号、文字、数字或图表来记录音的高度、持续的长度、强弱、装饰、演奏法及表情的方法。在世界各民族的音乐中,大多数都有自己的记谱法。这些记谱法虽然千差万别,各不相同,但都遵循一些基本的原理和方法。这些原理、方法,归纳起来,大致有四种类型:

(1)文字谱

文字谱是指用文字、数字表示每个音的音高,用其它辅助手段表示节奏的记谱法。

在古希腊,就有用两种不同的文字符号分别为声乐和器乐记谱。中世纪的格列高利圣咏、拜占廷圣咏及早期的复调音乐也使用文字谱。现在世界上仍能见到的文字谱,主要是数字简谱和字母简谱。数字简谱起源于16世纪,完成于19世纪初,它由1、2、3、4、5、6、7七个数字组成,以在数字上、下加点的方式表示高八度或低八度,以在数字底部画线或后边画线、加点来表示时值。它于19世纪末传入日本,又于20世纪初传入中国,至今仍在中国使用。字母简谱主要指由格洛弗发明、柯温完成的可动唱名法,它以d、r、m、f、s、l、t七个字母为基本音符,辅以e、a及上标1、下标1的方法表示升降半音及高低八度,它主要在欧美流行。

在东方,文字谱的使用也十分普遍,中国的宫商谱、律吕谱、工尺谱和锣鼓谱等,均属文字谱。其中工尺谱源自唐代的燕乐半字

谱，经由宋代的俗字谱，至明清才发展为通行的工尺谱。它由合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等文字来表示音乐和唱名，并抽取“工”、“尺”二字以命名。中国民间音乐仍在使用工尺谱与锣鼓谱。此外，印度、日本等东方民族的音乐也多用文字谱。

(2) 音位谱

音位谱是指用一根或数根固定的线条为基准，以线条上下不同的位置来标记音高的记谱法。

音位谱最初出现于古希腊。当时只是在歌词的上方用符号来表示音的起伏和重音，不表示音高。后来也用于格列高利圣咏等。到 7 世纪时发展为用一根线表示 F 音的固定音高，以高于或低于线的符号表示不同的音高，称纽姆记谱法。11 世纪时发展为四根线，规定音高分别为 d、f、a、c。13 世纪又发展为五根线，同时出现有量记谱法，运用音符、休止符和其它记号严格规定了音的时值的长短。到 17 世纪，五线谱逐步完善，18 世纪定型后，一直沿用至今。五线谱是在五根等距离的平等横线上标以不同时值的音符及其它记号来记写音乐的一种方法，是目前世界上使用最广、又最为典型的音位谱。

在中国，元代余载在《九德之歌》中所用的方格谱，亦属音位谱。

(3) 奏法谱

奏法谱是指用文字、数字或其它符号表示乐器演奏方法，而不表示具体音高的记谱法。

在 16 世纪前后欧洲的古弹拨乐器如琉特、西滕、比韦拉的演奏者常使用这种奏法谱。由于不同的乐器有不同的演奏方法，故不同种类乐器的奏法谱也不相同。直到二次大战前，德国的按钮式手风琴还使用着一种奏法谱——十线谱。后来，五线谱得到普遍应用，但仍有一些乐器如吉他、班卓等，在五线谱的上方附加奏

法谱符号,以便演奏。

在东方各国,奏法谱十分普遍。日本的琵琶、笛、尺八、三味线都有自己的奏法谱。在中国的潮汕、漳州一带流行的筝谱——二四谱,即为奏法谱。它是用二、三、四、五、六、七、八各字标示以五声音阶定弦的各弦弦名及 sol、la、do、re、mi、sol、la 等唱名,再辅以“轻”、“重”、“活”等文字和符号来说明演奏的技法处理。中国的琵琶谱,是在工尺谱上再加注相、品的把位、弦序、及左右手指法等奏法符号,亦带有奏法谱的特征。本节要介绍的古琴谱——减字谱,更是典型的奏法谱。

(4) 图像谱

图像谱是指利用图像、记号再辅以文字说明的一种记谱法。

比较原始的图像谱是动机谱,它不表示具体的一个一个的音,而只表示构成音乐的基本旋律型或动机,其音乐没有严格的确定性,演唱或演奏时个人发挥的空间较大。中世纪的亚美尼亚圣咏、犹太教的圣咏等,用的就是这种动机谱。到 20 世纪中叶,一些现代派作曲家不愿受五线谱的过于僵硬、固定的框架所束缚,常常自行发明一些新的记谱法,有的是在五线谱的基础上加上奏法谱或其它新的标记和文字说明,有的是用图像(图形、色彩、线条等)来表示音色、音高、强弱、缓急乃至情绪的变化。比如,具体音乐、偶然音乐及电子音乐,就都使用图像谱。

中国古代也有图像谱,例如,现存‘道藏’和藏、蒙喇嘛教中的曲折谱,就是运用线的曲折变化来表示音乐旋律的高低起伏的。

2 . 减字谱的形成

古琴谱属于奏法谱,是用文字或符号标记演奏方法的谱式。

古琴最早的记谱法称为‘文字谱”,是指用语言文字对其演奏时左右手的弦位、徽位、指位和指法等方面进行描述和说明的一种

记谱方法。

现存唯一的文字谱《碣石调·幽兰》,是唐人手写卷子,原件存于日本京都西贺茂的神光院。谱前小序说明该谱传自南朝丘明。《太古遗音》说它"其文极繁,动越两行,未成一句"。乐曲只有四段,记谱却用了四千多字。其第一行是:"耶卧中指十上半寸许案商,食指、中指双牵宫、商。"这么多文字实际上只出一个音,若用减字谱,只一个" "字即可标出。文字谱的繁琐,于此可见。

到唐代,对文字谱的改革开始了,其中贡献最大的是中唐时的曹柔。是他"乃作简字法,字简而义尽,文约而音该,曹氏之功于是大矣"(明张右衮《琴经》)。曹柔所改革的琴谱,后来称为"减字谱",它是将表示左右手指法名称的字抽取其中的一两笔组合为一个谱字的记谱方法。

不过,减字谱自曹柔初创到最后的规范定型,经过了一个较长的时期。这个时期可分三个阶段:①

(1) 草创阶段——中唐

这一阶段的代表人物为曹柔。减字谱的基本形态已从文字谱中脱胎而出,与文字谱比,它主要有两大不同:

第一,文字谱的右手指法分别不严格,食、中两指都可用"抹",中、名两指又都可用"勾"。减字谱则明确区分"四指八法",即擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘。

第二,将所有指法、术语取其偏旁,进行简化,组成新的谱字。如"大指按九徽,勾六弦",即可简化记为" "。

但仍有许多方面与文字谱相一致,如比较注重右手的"蠲"、"全扶"等繁声指法的运用。弦名亦仍为宫("亠")、商("商")、角

① 参见吴钊"减字谱"条,《中国大百科全书·音乐舞蹈》,中国大百科全书出版社 1989 年,第 306 页。

(“ク”)等。徽位名称用“芊”(少许)、“𰀀”(寸许)等,定量不够精确。这些都与文字谱没太大的变化。

此外,有些谱字也嫌简化不够,用起来较为繁琐。又因各家对同一字所减取的部位不同,故而形成不同的减字体系。如“注”,就有时用“氵”,有时用“主”,有时又用“从上注下”之类的文字说明。

(2) 发展阶段——晚唐至宋

这一阶段大约包括晚唐和两宋时期,以晚唐陈拙、北宋成玉磵为代表。其主要变化有三:

第一,有些术语进一步简化,如弦名由“宫、商、角、徵、羽”等音名相称改以“一(或作“大”)、二、三、四、五、六、七”等序数相称。

第二,右手的繁声指法进一步分化,出现多种不同的同类指法。如“蠲”即有叠蠲、背蠲、正蠲、反蠲、夹蠲之分。

第三,与日益强调声韵的要求相应,左手指法得到发展。如“猱”即有正猱、上猱、下猱、夹徽猱、再猱等。

(3) 成熟阶段——宋末至明清

这一时期可以宋末《事林广记》、明后期《松弦馆琴谱》、清初《五知斋琴谱》与清末《琴学入门》诸谱为代表。其总体倾向是:右手的“繁声”指法进一步简化,并逐渐被单声指法代替;各种术语进一步规范化,如徽位已统称几徽几分;与琴曲声少韵多的追求相一致,左手指法更加丰富,分别更为细致;后期开始注意节奏的标示,出现了点拍的要求。

3. 减字谱的构成

定型之后的减字谱其符号和结构均很规范。现将各种指法的符号与谱字的结构大致表述如下:

(1) 主要指法符号:

① 左手指法

左手指名：大(大)、食(亻)、中(中)、名(夕)。

基本四法：吟(亠)、猱(犭)、绰(卜)、注(氵)。

其它指法：上(上)、下(下)、进复(隹复)、退复(艮复)、撞(立)、逗(豆)、掐起(爸)、带起(巳)、抓起(爪巳)、罨(　)、拖(乇)、放(方)、泛(乙)。

② 右手指法

基本八法：托(乇)、擘(尸)、抹(木)、挑(乚)、勾(勹)、剔(丂)、打(丁)、摘(丂)。

其它指法：锁(巛)、轮(仑)、撮(早)、拨(八)、剌(朿)、打圆(囗)、双弹(吅吅)、滚(衮)、拂(弗)、历(厂)、如一(玄)、推出(扌出)。

③ 其它符号

音类符号：散(廿)、按(宀)、泛(亼)、泛起(乞)。

节奏符号：板(反)、息(自)、顿(屯)、连(車)、接(妾)、缓(爰)、急作(急乍)、缓作(爰乍)、虚(虍)、实(实)、轻(　)、重(重)、紧(　)、慢(曼)、入拍(合)、就(尤)、入乱(舍)、软(欠)、从头再作(从豆冂乍)。

(2) 一般谱字结构：



说明：该图的左上框标左手按弦指名，如"大"即大指，"夕"即名指。右上框标徽位，如"七"即七徽，"六"即十徽八分。下框是标示右手弹弦的技法和弦名，如"乚七"即右食指挑七弦。此外还常在本框的上部或左侧标记左手"绰"(卜)、"注"(氵)的技法。也常常

出现右手组合技法，如“ ”，即先抹六弦，再挑六弦，或“ ”，先勾三弦，再剔三弦等。

另如“撮”、“拨”、“剌”、“弹”等双音技法，也只是将两个音的谱字并列，在上方加上相关的指法符号如“ ”、“ ”、“ ”、“ ”即可，其原理是一样的。

(3) 对减字谱的改革

一千多年来，减字谱为古琴音乐的发展和传承作出了重大贡献。如果没有减字谱，就不可能完好地保存了三千多首曲谱，为我们提供这么一笔浩瀚的音乐遗产。

但是，时代毕竟在发展，新的时代对于古琴音乐及其记谱方法必然会有新的要求。如果从现在的立场上再来反观古琴记谱法，我们不能不说，它确实有着许多独到的优点，但也同样存在着一些缺点。

减字谱的优点主要是：指法详尽、记音精确，易于学习、演奏。尤其是，它不会因为年代久远失却密码而无法准确译出。只要知道一首曲子的定弦，任何一个会弹琴的人都能准确地弹出每一个音。而且，这个音必然与记谱时人所弹的音完全一样。

当然，减字谱也有缺点。其中最重要的有两条：第一，不能记节奏。减字谱只是通过指法来记写音高的一种记谱法，故里面基本不包含节奏，节奏是由琴人在演奏时赋予它的。因而不同的演奏者手中的同一首曲子，其旋律完全一样，但节奏却可能有很大不同。第二，不能视谱唱出音高。因为减字谱属于奏法谱，它只记写演奏指法，从演奏指法，我们不可能直接读出音高，即不可能唱出旋律和曲调。这给乐曲的演奏记忆带来一定的困难，也为普及和推广古琴音乐带来一定的不便。

如何理解减字谱的这些优缺点，特别是上述两条缺点？在古

琴界是有不同意见的。特别是对第一条,即减字谱不能记写节奏,究是优点还是缺点,曾引起过激烈的争论。认为是优点的人特别强调以下几条理由:

第一,无节奏记谱是古代琴乐特殊的传习方式的产物,是一种独特的音乐文化形态。

第二,无节奏不是古人"不能",而是"不为"。

第三,无节奏是古人为了给古琴演奏提供一个较大的自由发挥的空间,亦即"活法",是一种独特的文化处理。

应该说,这几条理由并非完全没有道理,它对于深入理解古琴记谱法的内在精神有积极意义。但若从实际来看,我们却不能不承认,它确实是一个缺点。(关于不能视谱唱出音高这一缺点,尚未引起争论。)

正因为在现实中显示了它的不足,所以才不断有人尝试着对它进行改革。这一改革也不是近几十年的事,而是很早就已进行了。早在19世纪初,张椿就曾经在自己的琴谱上加附工尺谱,以补无节奏和不能唱的缺点。此后的祝凤喈、张鹤、杨宗稷等也陆续仿效,形成一股大势所趋的潮流。20世纪50年代起,对减字谱的改革在音乐界重新提出,并扎扎实实地做了起来。综括这些改革,主要有以下三种思路:

第一,在减字谱上改革,重点在明确节奏。其方法为:用一些能够表示节奏的符号,加标在减字谱上。但毕竟不直观,也同现代通行的记谱法相差太远,故很少有人使用。

第二,在五线谱或简谱上改革。其方法是:将减字谱所标记的弦、徽分、左右手指法和技法,删去徽分,保留弦名,加上经过进一步简化后的指法、技法符号,标注在五线谱或简谱的上方,如同现在通常使用的二胡曲谱和琵琶曲谱一样。龚一在其《古琴演奏法》一书中详细地介绍了这种新记谱法,并用此法记写了《忆故人》、

《梅花三弄》、《广陵散》等传统琴曲和《山水情》、《楼兰散》、《瑶族舞曲》等新创作、移植的乐曲。这种改革谱既明确节奏,又能见其音高,上述两个问题都得到解决。

第三,在五线谱或简谱下面对应写出减字谱,前者解决节奏与视唱(音高),后者解决指法。这是一种不伤筋动骨、比较折中的做法,它既运用了现代通用的音高记谱法,同时又很好地保存了减字谱的完整性,对于那些对减字谱有特殊爱好的人来说,不失为一个好方法。特别是,由于这里的琴曲节奏是由今人(打谱者或弹奏者)赋予的,并不能代表它的原始形态,故而别人也完全可以根据自己的理解作出新处理。这样,完整地记下减字谱,就是为其他琴人提供了所据的文本,以供参考和对照。此外,它还有一个好处:对于琴人来说,它不需要特别的学习就能立刻使用,而前一种方法则必得花费一定的时间精力来识记那些新的符号。大概正是出于上述原因,这种记谱法在现在才最为通行。

4 . 打谱

打谱是近几十年才出现的一个概念。在古代只有"奏谱"而不存在"打谱"。奏谱和打谱虽然都是"依谱鼓曲",在琴上把谱子弹出来,但古人的"依谱鼓曲"只是照谱弹琴,因为他不需要将弹的结果转记成它种谱式。不记成其它谱式,则它的节奏处理就仍然是开放的,具有多种可能性的。今人"打谱"则不同于一般的弹琴,它是要将弹奏的结果转记成另一种谱式,这种谱式又是记录节奏非常精确的五线谱或简谱,一旦记写成功,它就完全固定下来。因此,打谱不能随意为之,而应力求在弹奏中找到最好的处理效果。与之相比,一般奏谱弹琴就自由多了,今天这样处理,明天还可以那样处理,它在弹奏时仍然保留了多种可能性。当然,今人奏谱也不全是打谱,只要他不是为了记写成线谱或简谱,就仍是一般的奏

谱,而不是打谱。"打谱",顾名思义,就是要将它"打"(转记)成其它谱式。因此,打谱的"打",不仅是弹奏,更是记写;打谱的"谱",也不仅指原谱,更是指新谱。在目前,古琴的打谱,就是将减字谱记写成五线谱(或简谱)的过程。

打谱是一种特殊的创造性活动,其创造性主要体现在以下三个方面:

(1) 赋音乐以节奏

减字谱本身也有一些表示节奏的符号,因而也包含一些节奏的因素。主要有三种情况:

第一种,指法中包含着节奏。如:历(节奏较快);吟、猱(时值较长);掐起(连续作声,节奏较快);滚拂(节奏较快)等。

第二种,指法中约定着节奏。如:打圆、掐撮三声、琐、轮等,前三种都有固定的节奏处理,后一种是快节奏。

第三种,纯粹节奏符号。如:息(时值长)、少息(时值稍长)、急作(时值极短)、缓作(稍作停顿)、入慢、如一(同时发声)、同声等。

但是,这些符号对节奏的标示仍然比较模糊,加上在琴曲中并不经常出现,所以,仅此是远远不能确定乐曲节奏的。这就要求打谱者必须根据自己对乐曲的理解和演奏时的乐感加以创造性处理,赋予它节奏。由于不同人对乐曲的理解和演奏时的乐感不尽相同,故而打出的谱子节奏亦必然有异。这里可能有好和更好的差异,也可能没有这个差异,而只有风格和特色的不同。

(2) 对谱子进行鉴别考订

打谱不仅是一种艺术活动,更是一种特殊的学术活动。打谱是否能够成功,与打谱者的学术考订工作做得如何有直接关系。这主要包括三方面内容:

一是对所据谱本的比较鉴定。不同的谱本往往载有同一曲的不同版本,这些版本往往差异较大。有一些存在着刻印错误,有一

些则是所记曲谱本身在艺术上有高下之别。这就需要仔细鉴别考订,选择最好的谱本作底本。

二是对指法符号的考订。一是对传抄刻印时弄错了的谱字及时考订纠正;一是对古人所用的过于生僻难解的谱字,或由于时代不同,指法符号发生变化的谱字,需要参照其它谱本来解读。

三是对乐曲年代的考订。打谱需要知道乐曲创造或流行的大致年代,这样既有利于对谱字的正确解读,更重要的是,它能够帮助你把握乐曲的风格,使打出来的谱子更接近其本来的面貌。

因此,打谱中的学术工作是非常重要的,没有必要的学术工作,所打之谱就不可能是高质量的,甚至很可能成为无效劳动。

(3) 保存乐曲的历史风貌

打谱与一般的"依谱鼓琴"的一个重要不同是,后者可以对乐曲随意地进行自己的处理,因为反正是即兴的;而前者则必须尽可能地摸索并捕捉到乐曲的历史风貌,并在所打之谱中体现出来。打谱的宗旨应该是"再现历史遗产",而不是"古为今用"。

但是,由于现代人所接受的教育、艺术熏陶和审美观念同古代有很大差异,故而要在谱中还原乐曲的历史风貌,便并非易事。这既要有相当精博的学识,还要有传统艺术素养的深厚积累。老一辈琴家如管平湖、查阜西、吴景略等人的打谱,就被公认是比较接近历史的真实面目;而现在一些琴家,特别是青年琴家的打谱,往往缺乏古味,就是这个原因。

正因为此,打谱就不是像单纯弹琴那样比较随意,具有自娱性质,而是一件非常严肃、且十分艰苦的工作。单纯的弹琴,一般不需要太严格的条件,而打谱就不同了,它需要在许多方面都有很深的造诣。

首先,打谱者必须有相当丰富的古琴演奏经验。因为打谱不仅仅是理性思维的产物,而更是弹奏的结果。在打谱的过程中,当

然也需要理性的考辨,但一切理性考辨的产物都得经由弹奏的检验,都得还原为弹奏的效果。这时候,打谱者的弹奏经验就起着极为关键的作用。

其次,打谱者必须具备较好的学术研究的意识和能力。这主要包括:要有良好的历史感;要有广泛的谱本积累;要有敏锐、可靠的判断力,等等。因为,如前所述,没有扎实的学术工作,你首先就无法找到优秀的底本,也无法纠正谱中可能存在的错误。

再次,打谱者必须有良好的古典文化和音乐的修养。不仅要了解各历史时期的音乐风格(曲式、调式、节奏等),还要了解与之相关的其它方面的情况,如诗歌、绘画、书法、建筑、园林、美学、哲学、文化乃至各地的民间艺术风格等,使这些东西成为打谱的知识和美感的背景。

最后,打谱者还必须有顽强的毅力。打谱是一个非常艰苦的过程。第一,它费时长。张子谦说:"小曲三月,大曲三年。"第二,它要经过无数次地反复地揣摹、修改,这个过程往往很单调、枯燥。第三,由于种种原因,可能是乐曲本身的原因,也可能是所选之曲不太适合于打谱者的原因,最后打出的曲谱很平庸,或完全失败,使打谱者的工作成为无效劳动。

二、古琴流派的传承及其脉络

古琴流派是古代琴人在长期的艺术创造活动中代代相传,逐渐形成的具有相同理念、相似风格和共同渊源的琴人群体,是古琴艺术发展到一定阶段时的必然产物。琴人们在特定的文化背景、音乐传统和师承关系中交流琴艺、琴学,逐渐形成风格、理念较为相近的琴人群体,琴派于是产生。而琴派的产生又能够促进琴艺、

琴学的交流,推动古琴艺术的进一步发展。同时,琴派在发展中通过不断向外辐射,传播到异地,在结合异地文化与音乐的过程中又逐渐形成新的琴派。因此,古琴流派的生存状况在一定程度上能够反映整个古琴艺术的发展水平,古琴流派的传承也在一定程度上体现着古琴艺术发展的历史脉络。

1.琴派形成的因素

风格是琴派的最外在的标志,也是琴派的一个内在特征,但不是琴派的真正起因。琴派的起因主要有二:一是地域性因素,一是传承性因素。

(1) 琴派形成的地域性因素

在古代,琴派与其它学科的流派一样,也都是以地域相分的,而地域又往往与地理因素相联系。因此,地理上的区别往往决定着琴派自身的特征。清人蒋文勋说:"琴之论派,由来久矣。晋侯见锺仪,与之琴,操南音,此略见于春秋时者。……逮后有所谓'中州'、'白下'、'江浙'、'八闽'之分,至今或灭或微。"(《琴学粹言》)钟仪所操"南音",即楚地之音。其它几个派别,也都是以地域命名的。

地域之所以能够对琴乐的风格产生影响,是因为特定地域的自然环境决定着这一地域人的生产方式和生活方式,而特定的生产、生活方式又影响到人的思维方式、行为模式、价值取向、性格特征、风俗习惯等文化心理,而这种文化心理,又必然要在艺术活动如古琴音乐中体现出来。唐代琴人赵耶利曾经比较过长江下游地区的琴乐与长江上游的四川之间的不同,他说:"吴声清婉,如长江广流,绵延徐逝,有国士之风。蜀声躁急,如急浪奔涛,亦一时之俊杰。"(录自朱长文《琴史》)这正是用地理环境来解释琴派间的不同风格。清代黄筱珊曾对琴派的不同风格进行分析,指出:"金陵之顿

挫，中浙之绸缪，常熟之和静，三吴之含蓄，西蜀之古劲，八闽之激昂。”(《希韶阁琴瑟合谱》)王坦还进一步分析各派琴风与其地域环境和生活风尚的关系，指出“五方风气异宜，故俗尚不一”；“中州派高古端严，宽宏苍老”；“浙派清和善俗……，好作靡曼新声”；“八闽僻在边隅，……其派多弃古调”；“金陵派之参序有节，抑扬有纪”。(《琴旨》)也是立足于地域差别来解释琴乐风格。现代琴家徐立荪对此更有具体细致的论述，他说：“音由心生，心随环境而别。北方气候凛冽，崇山峻岭，燕赵多慷慨之士；发为语言，亦爽直可喜。南方气候和煦，山水清嘉，人文温雅，发为音乐亦北刚而南柔也。古琴……琴派良多，综其大要，以南北为著。取音北派多圆，南派多方，操缦者皆知之。予窃谓北派之体实刚，圆乃其用耳；南派之体实柔，方乃其用耳。此与刚健之乾圆而神，柔顺之坤方以智，易理相通。体刚者必求圆，不则亢阳矣；体柔者必求方，不则靡弱矣。求圆者音雄健，求方者音淡远。”①

古代交通不发达，旅行、交流主要限定在同一地域，故而在琴派形成过程中，它起有特别重要的作用。

(2) 琴派的传承性因素

因地域性特征所形成的特定的琴乐风格，还不就是琴派本身。琴派的产生还需要一定的琴人规模，需要一定时间的积累与保持，需要有一些共同的琴学理念。这些工作主要是靠琴乐的传承与交流来完成的。朱长文《琴史》说：“唐世琴工，复各以声名家，曰马氏、沈氏、祝氏，又有裴、宋、翟、柳、胡、冯诸家声。师既异矣，学亦随判，至今曲同而声异者多矣。”而这，一般都是在琴人团体(如琴社)中完成的，更多的还是在师徒之间的传授过程中实现的。它主要包含下面三个方面：

① 徐立荪《论琴派》，载《今虞琴刊》1937年刊印本，第45页。

第一,师徒之间的接续工作。从师傅那里形成的琴乐曲目和演奏风格,经过一代一代地向弟子的传授,得以延续和扩展,形成共同的琴乐面貌。

第二,对琴谱的规范工作。由于师徒之间直接进行的口传心授,使得同一地域、同一团体、同一师承的琴人所演奏的曲目和版本大致相同。当这些曲目大致达到一个较为稳定的状态时,往往就会将它整理成谱,以利传承。而一旦琴曲整理成谱,就又会反过来促进琴乐曲目和风格的统一性和稳定性。

第三,团体内的交流工作。有了琴社之类的琴人团体,琴人之间的交流变得更加容易和频繁。而在交流中,既能够互相借鉴,在吸取别人的长处时形成共同的琴乐风格,又能够在相互间的交流中发现自己的长处和特色,形成个人的演奏风格。这两个方面的工作,都在客观上促进了琴人艺术水平的提高,推动了琴派的发展。

2.古代琴派的传承

中国古琴之有流派,是由来已久了。前面蒋文勋所提到的钟仪奏琴而操南音,就表明在春秋时,楚国的琴乐风格已经与中原有很大不同。但这个故事只讲到风格,未讲到琴派。如果在钟仪的家乡不止他一人弹琴,而是有一批人,则可以想见,其风格一定有相同之处,至少在“南音”这一点上是一致的。那么,就可以说,春秋时就已经在楚国形成一个琴派。可惜没有更多的文献资料来证明。古人所说唐代琴的吴、蜀之差异及马、沈、祝、裴、宋、翟、柳、胡、冯等诸家声的不同,所讲的是风格,但也可能包含着琴派的形态,可惜也见不到更多的文献记载。只是从宋代起,我们才能从一些文献中隐约地窥见琴派及其传承的大致脉络,黄筱珊所谓“金陵之顿挫,中浙之绸缪,常熟之和静,三吴之含蓄,西蜀之古劲,八闽

之激昂”等各琴派的不同风格,才具有了可触可摸的品格。因此,讲古代琴派的传承,我们只能从宋代开始。

自宋而后的各朝代中,影响最大的琴派有三家:宋代的浙派、明代的虞山派和清代的广陵派。而从渊源上说,这三派实际上是一脉相承的。

(1) 宋代的“浙派”

在北宋时,古琴就曾以谱的不同而分为三派,一是阁谱,称京师派;一是江西谱,称江西派;一是浙谱,称浙派。当时的琴人成玉磵曾交待过这三家的情况,并指出其不同。他说:“京师、两浙、江西,能琴者极多,然指法各有不同。京师过于刚劲,江西失于轻浮,惟两浙质而不野,文而不史。”(《琴论》)后来南宋建都临安(杭州),临安成为政治文化中心,使浙派得到进一步的发展。其中成就最高、影响最大的是郭沔,他创作了一些著名琴曲,通过学生刘志方传给杨瓒的门人徐天民和毛敏仲,直接影响了元、明的古琴艺术。因此可以说,浙派是中国古代产生深远影响的第一个琴派。

浙派的奠基人是南宋的郭沔(字楚望),作有琴曲《潇湘水云》、《泛沧浪》、《春雨》、《飞鸣吟》等,大曲《秋鸿》据传也是他的作品。他的琴学传统与官员韩侂胄和张岩的家传琴谱有直接的渊源关系。张岩把韩家所传并自己购得的琴谱合编为《琴操谱》十五卷、《调谱》四卷,准备出版。后因政治变化,未能实现,便将它们交给门客郭沔。郭沔从这些琴谱中汲取了大量营养,为他后来的古琴音乐创作打下了坚实的基础。郭沔的传人为刘志方,浙江天台人,作有《忘机曲》(明清时演变为《鸥鹭忘机》)、《吴江吟》等曲。他在传播郭沔的琴学、琴艺方面功绩很大,因为他所教的两位弟子——徐天民和毛敏仲,是宏扬浙派琴艺的重要人物。本来毛敏仲是在杨瓒门下学江西谱的,后向刘志方学了郭沔的《商调》,杨瓒听后非常欣赏,立即又派徐天民也去向他学习。这样,郭的琴曲才流传开

来,形成后来的"浙派"。尤其是徐天民(名宇,号雪江、瓢翁,浙江严陵人),对浙派的传播起着决定性作用。在浙派的传承中,他是最重要的人物之一。所传弟子除其子徐秋山外,还有撰写《琴述》的袁桷、编《霞外琴谱》的金汝砺和擅弹《胡笳十八拍》的宋尹文等。其中《霞外琴谱》计 15 首,均为徐天民所传之曲。毛敏仲(名逊,浙江三衢人)的贡献则在琴曲创作方面,作有《渔歌》、《樵歌》、《庄周梦蝶》、《山居吟》、《佩兰》、《列子御风》、《禹会涂山》、《幽人折桂》等曲,流传极广。

到明代,琴家十分推重徐门的传授,称为"徐门正传"。其第三代徐梦吉(号晓山中人,著有《琴学名言》),长期在常熟讲学,为此后虞山派的形成创造了条件。其子徐和仲及黄献、肖鸾等人将这一传统进一步发扬光大。徐和仲琴艺极高,名震一时,作有《文王思舜》等曲,编有《梅雪窝删润琴谱》。黄献是徐门高徒张助(苏州)的再传弟子,其琴学传自宫中太监戴义,戴义传自浙派民间琴师张助,而张助则"业自雪江、秋山、晓山爰及和仲、惟嫌、惟震一派……盖徐门正传也。"他编有《梧岗琴谱》,收四十二曲,后又增至七十一曲,改名《琴谱正传》。这是最早的两本徐门琴谱。肖鸾编有《杏庄太音补遗》七十三曲,后又改订他派三十八曲以符徐旨,成《杏庄太音续谱》。他们对浙派在明代的传播有很大贡献。

(2) 明代的"虞山派"

虞山派兴于明末,地在常熟,因当地有虞山而得名,亦称"熟派"。清人蒋文勋在论琴派的发展时说:"世所传习,多宗吴派,虽今蜀人,亦宗吴派矣。吴派后分为二,曰虞山,曰广陵。虞山派者,明神宗时,常熟严天池先生当琴学寝微之际,黜俗归雅,为中流砥柱,家住虞山,一时知音者翕然尊之,为虞山宗派,人比之古文之韩昌黎,岐黄中之张仲景。……天池之琴,受之陈星源……星源之尊人爱桐先生,为当时之冠。爱桐传之张渭川,渭川传之徐青山,青

山传之夏于涧。其时名流有施磵槃、沈太韶、戈庄乐、赵云所、谷云樵、陆九来诸人。”(《琴学粹言》)蒋文勋这里所说吴派,实际上就是浙派的余脉。当时有不少徐门弟子在苏州一带做官或讲学,例如徐天民之孙徐梦吉在常熟,徐门高足张助在苏州等。因此,所谓“吴派”应该就是在吴地的浙派,是徐门的余脉。当时在吴地确实还存在着另一派——江派,即所谓“浙操徐门,江操刘门”。此派主要在松江(今上海境内)。但江派的风格与后来的虞山派差别较大。虞山派是以清和淡逸为宗旨,而江派则“多烦琐”。前人对此即有评说,云:“据二操观之,浙操为上,其江操声多烦琐;浙操多疏畅,比江操更觉清越也。”(刘珠《丝桐篇》)因此,虞山派所宗之吴派不会是江派,那么,就只能是浙派。这样,虞山派和广陵派的渊源于吴派,实际上就是渊源于浙派了。

虞山派的创始人是严澂(号天池,又字道澈)。他是宰相严讷之子,曾任过知府。他的琴学渊源来自四个方面:一、受徐门的影响,徐和仲之父徐梦吉曾在常熟教书,使徐门琴学也传入常熟;二、向著名琴家陈爱桐之子陈星源学琴,而陈爱桐正是徐梦吉的再传弟子,故与前一条是同一渊源;三、向一位不知名的樵夫(严称他为“徐亦仙”)学琴;四、吸取京师著名琴家沈音(字太韶)之长,补己之短。可以这么认为,严澂所开创的虞山派,其主要渊源正是南宋以来的浙派,特别是徐门的传统。他所编印的《松弦馆琴谱》,是虞山派的代表性琴谱,长时间被琴界奉为正宗,影响很大。谱中所收二十八曲,有十余曲与浙派徐门传谱中的曲目基本相同,也说明了两者之间有着重要的渊承关系。他倡导了清、微、淡、远的琴风,对当时琴坛纷呈杂踏、甚至极为轻浮随意的琴风起到扼制,使之纳入正道、归为一统的作用,也是对浙派进行变化,形成自身特色之所在。与他同时的徐上瀛(名谼,号青山),其琴艺受之于陈爱桐的门生张渭川与虞山派创始人严澂。他和严澂既是师生,又是琴友,但演奏

风格却不尽相同。徐上瀛也赞成清微淡远,但不反对节奏快的乐曲。他将自己所传的三十二曲编为《青山琴谱》(后由弟子改名《大还阁琴谱》出版),增收了《松弦馆琴谱》所没有的、节奏急促的《雉朝飞》、《乌夜啼》、《潇湘水云》等曲;还收有徐的琴论《谿山琴况》,在论琴的二十四况中,既有静、清、澹、远、恬、逸,又有亮、丽、采、洁、圆、润,也有宏、坚、溜、健、重、速,做到轻重、疾徐、动静、迟速皆备,克服了严澂论琴只讲清微淡远的偏颇,被认为是对宋人崔遵度"清丽而静,和润而远"的思想的发展,也是在一定意义上向浙派琴风的回归。

明代除虞山派外,还有一些较小的琴派,其中较为突出的是绍兴派,代表人物为尹尔韬(原名晔,字紫芝,别号袖花老人)和张岱(字宗子、石公,号陶庵、蝶庵)。他们的琴均学自王本吾,结果青出于蓝而胜于蓝。尹还擅长作曲,所作之曲受到崇祯皇帝的称赞,谓其"果有仙气"。所撰琴论同其所传七十二曲,经友人孙淦编为《徽言秘旨》和《徽言秘旨订》,于康熙十三年(1691年)出版。

(3) 清代的"广陵派"

扬州,古称广陵,位于长江、运河交汇之处,交通发达,经济、文化都很繁荣。从清初起,在这块土地上,古琴得到蓬勃的发展。这里的琴家,历史上称为"广陵派"。

广陵派最初起于何时,创于何人?有人说起于唐代,因为李欣有"请奏鸣琴广陵客"的诗句,又有李龟年于歧王宅听琴声而断弹者为扬州薛满的记载。但这都不足以证明当时已有广陵琴派。近人周庆云在《琴史续》中记述清人徐常遇,谓"其指法探微泄奥,极古人所未尽,学者当之为广陵宗派,与熟派并称焉"。说广陵派是从徐常遇开始的。在没有其它资料否证的情况下,我们以徐常遇为广陵琴派的开端,应该是较为可靠的。但是,若究其渊源,应该更为深远,照蒋文勋所言:"吴派后分为二,曰虞山,曰广陵"(《琴学

粹言》),则广陵派应该同虞山派一样,也是由吴派,亦即吴地的浙派演化而成。

徐常遇(字二勋,号五山老人)为清顺治时人。其琴先宗虞山,后加以发展,开创了广陵派。其子徐祜(字周臣)、徐祎(字晋臣)承其家学,琴名甚高,被誉为"江南二徐",曾被康熙皇帝召至畅春院鼓琴。其中徐祎成就最大,其父琴谱的编辑出版,主要得力于他。其子徐锦堂,在传广陵琴学方面也起了重要作用。广陵派最重要的代表人物是徐祺(字大生,号古琅老人)。他曾遍游燕、赵、吴、楚等地,对虞山派、金陵派、吴派、蜀派等所传曲谱广为搜求,并加工整理,编成《五知斋琴谱》。这是现存琴谱中最为流行、也最为重要的琴谱之一。所收三十三曲以虞山派为主,兼收金陵、吴、蜀各派。另一代表人物吴灴(字仕伯),学琴于徐祎之子徐锦堂。他吸收《律吕正义》和王坦的《琴旨》,编成《自远堂琴谱》十二卷九十三曲,是广陵派最重要的代表琴谱。吴灴将琴艺传先机和尚,先机和尚传汪明辰(字问樵),汪明辰传秦维瀚。秦维瀚(字延青,号蕉庵),晚年编成《蕉庵琴谱》(1868年),是广陵派的晚期琴谱。蒋文勋说:"广陵派者,国初扬州徐二勋先生,善琴名世。其嗣晋臣,传其家学,刻之《响山堂》。后年允恭又刻之《澄鉴堂琴谱》。其气味与熟派相同。"(《琴学粹言》)可见,广陵派是从虞山派演变而来的。

清代在广陵派之外,还有较为重要的一支,它以金陶、云志高(编有《蓼怀堂琴谱》)为首,其传人有弟子王泽山、李玉峰,再传弟子韩桂(字古香)、戴长庚(字雪香)及三传弟子蒋文勋等。蒋文勋将老师所传的琴谱结集出版,因两位琴师的名中都有一"香"字,故曰《二香琴谱》。这一支主要活动在吴越之间,与浙派、熟派有着密切的关系,特别是熟派,渊源更为直接。蒋文勋在追忆其师韩桂时,便说他"上追严(天池)、徐(青山),近继王(泽山)、李(玉峰),薄海内外,无其匹也"(《祭韩古香文》),则其根脉也在虞山。

3．近代琴派的渊源

中国的近代虽然只有几十年时间，且充满了内忧外患，但古琴不但没有沉息，相反，却获得一个较为发展的时期。从琴派来说，这一时期的特点是，琴派进一步分化成许多地域性流派，但又都是渊源于以吴(虞山派)越(浙派)为中心的古琴传统。

(1) 福建“浦城派”

浦城虽在福建，但由浦城人祝凤喈所创的浦城派却是在上海获得盛名的。查阜西在讲到浦城派的形成时说：“清代琴学从康熙时起即由广陵派称盛，直到太平天国时期，江淮间军事紧张，这时福建浦城的祝秋斋祝凤喈(桐君)兄弟来到上海，得了琴坛盛名。……这时江南琴坛正在衰歇，唯祝氏的琴学大盛，甚至传到了京师。”①

浦城派的代表人物是祝凤喈(字桐君)，其父好琴，家有藏琴数十张，专设“十二琴楼”贮之。其兄祝凤鸣，字秋斋，继承家学。祝凤喈十九岁起始随其兄学琴，琴艺日高，名噪一时，慕名学琴者，远至千里。他还致力于琴谱的搜集、比较和鉴别，对苏璟的《春草堂琴谱》详加校订，写评语，并撰有琴论专著《与古斋琴谱》。弟子有许海樵、张鹤等。张鹤(字静芗，浙江瑞安人，上海玉清观道士)将祝氏谱加注工尺，辑为《琴学入门》，是当时流行的入门琴书。浦城派的另一传人是陈世骥(字千里，号良士，别号红梨听松客，又号守一子、乐琴居主人、且耐庵主人等)，苏州吴江人，琴、书、画、铁笔皆擅。他在上海与苏州祝凤翥、何镛等人参《与古斋琴谱》与王坦《琴旨》，编写了《琴学初津》，于 1902 年定稿，计收五十一曲，五十五谱，并详加评论，被认为“无不中彀，言之启豁人心，句句开通奥

① 《查阜西琴学文萃》，中国美术学院出版社 1995 年，第 669 页。

窍”。祝氏的琴学渊源尚不可考，但他后来到了上海，则至少会与吴地诸派，特别是虞山派有着较多的接触和交流，与浙派传统定有相通之处。

(2) 四川“泛川派”

川派也是在近代才出现，且渊源也是在江浙。查阜西在介绍《天闻阁琴谱》时说：“在清代各琴谱中，时常见到‘蜀派’的提出。但是同治、光绪以前的二百年中，却没有见到著名的四川琴人。到了太平天国时期，直到同、光间，有一些江浙人到四川做官，就出现了冯彤云、曹稚云、张孔山道士、竹禅和尚、钱占寿等在琴坛得名，而且在光绪二年(1876)有邠州唐铭彝(松仙)和叶介福、张孔山等刊传了这部《天闻阁琴谱》。”①

在川派琴人中，张合修(字孔山，号半髯子)是最重要的代表。他本人是浙江人，曾学琴于冯彤云。后在青城山当道士，求学者云集。继又在唐彝铭家做清客，协助他把多年搜集的几百首琴谱详加审订，选出一百四十五首，编为《天闻阁琴谱》。1904 年起在武昌挂牌授琴，门弟子甚多，所传琴曲以《流水》、《醉渔唱晚》、《孔子读易》、《普安咒》等最为著名。其弟子顾玉成(号少庚)为真正的川人(四川华阳人)，编有《百瓶斋琴谱》(未刊印)。顾于 1912 - 1916 年在长沙和彭庆寿等人组织了南薰琴社，揭橥川派琴学，使川派琴曲得以流传。其二子顾隽、顾荦传其学，今人喻绍泽、顾梅羹又予推广，使川派影响日增。可见，川派琴主要以《天闻阁琴谱》为标志，其渊源是在江浙，系浙派与吴派的余脉。清人蒋文勋亦云：“世所传习，多宗吴派，虽今蜀人，亦宗吴派矣。”(《琴学粹言》)而吴派，前面已经说过，就是浙派的余脉。

---

① 《查阜西琴学文萃》，中国美术学院出版社 1995 年，第 673 页。

(3) 山东的“诸城派”

诸城派是由诸城的几位王姓琴家所开创,其渊源有二:一是虞山派,一是金陵派。其最重要者称为“诸城二王”,一为王作祯(字心源),其琴传自其父王溥长(字既甫),其派以虞山为宗。所传十五曲,后人辑为《桐荫山馆琴谱》。一为王雩门(字冷泉),其琴派则以金陵为宗,辑有《琴谱正律》,首次刊出诸城派的代表曲目《长门怨》。这两个传统在此“二王”那里结合山东地域音乐文化,形成独具特色的诸城派。此后又经王露、王宾鲁之手传到外地,产生较大影响。王露(字心葵)为王作祯之子,自幼从其父学琴,后又学王雩门传曲,系兼虞山与金陵两个传统的琴人。八年后赴日本学西洋音乐六年,曾随孙中山从事革命宣传。回国后拒绝袁世凯的“入都正乐”之请,回家乡督工研琴。1915 年在济南结“德音琴社”,求学者甚多。1918 年,受蔡元培之请为北大教师,并组织国乐研究社。有弟子张友鹤、詹澄秋等。所传二十八曲辑为《玉鹤轩琴谱》,一时与“诸城二王”并称为“琅琊三王”。王宾鲁(字燕卿)则受学于王雩门,系金陵琴派的余脉。后经康有为介绍,到南京高等师范教琴。他原有《龙吟谱稿》,教学时出油印本,名为《琴学》。他善于吸收时曲入琴,所传十四曲又加上简要的琴论,经弟子徐立荪、邵大苏编印为《梅庵琴谱》。王露和王宾鲁将诸城派琴传到北京和南京等地,扩大了诸城派的影响,但其渊源仍离不开江南的虞山和金陵,也同样是浙派的余脉。

(4) 北京的“金陵派”

金陵派本在南京,且有更久远的渊源。但由于没有留下具体的文献,故无法详加叙说。到清末时出了一位著名琴家黄勉之,但其活动基本上是在北京,故而才有北京的金陵派。实际上,北京作为元、明、清的三朝首都,江浙一带的著名琴家常常来这里献艺,如宋元时的汪元量、毛敏仲,明代的沈音、尹尔韬,清代的金陶、徐祎

等，因而也不时将各地的琴学琴艺传到北京，甚至在北京安营扎寨，揭橥旗帜。黄勉之便是其中一位。他的琴受自浙江萧山陶梦兰，擅弹《渔歌》、《梅花三弄》、《渔樵问答》、《平沙落雁》等曲。后从江南金陵迁居北京，并在北京打出"金陵琴社"的旗号传授琴艺，极一时之盛，形成事实上在北京的"金陵派"。所传弟子中较著名的有杨宗稷、贾阔峰、史荫美、溥侗等。黄去世后，由贾阔峰继承"金陵琴社"的门户。

(5) 北京的"九嶷派"

和黄勉之的金陵派相似，杨宗稷（字时百，号九嶷山人）也不是北京人，而是湖南宁远人，九嶷山便屹立在该地的南部。杨宗稷是在北京打出以家乡名山命名的琴派的。清末，他随湖南张百熙到京师大学堂任支应，后调到邮传部。据他自己说，他自幼便"嗜琴"，并"传习数曲"，但不甚佳，"追寻旧谱，迄不成声"。辛亥革命后，始向北京黄勉之学琴，"乃得所谓吟猱之法"，方能按谱寻声。① 他的演奏讲究吟猱节奏，技法规整，自成一格。同时致力于琴学研究，在 1911 - 1931 年间，陆续编著了《琴学丛书》四十三卷，七十万字，收曲谱三十二首及其它琴论文字。晚年在北京设"九嶷琴社"授徒学琴，其弟子著名者有管平湖等，其子杨葆元亦能琴。因此，杨宗稷的九嶷派，实际上是得自家乡九嶷者少，而得自黄氏金陵者为多，其渊源亦仍可追溯到江浙琴的传统。

(6) 广东的"岭南派"

岭南派的创始人是广东新会的黄景星（字家兆，号熠南，自署悟雪山人）。黄景星在科场失意后即专心于琴学，在广州组织了最早的琴社；又将存留的《古冈遗谱》加以整理，加上从琴师何洛书所受十余曲，辑成《悟雪山房琴谱》（1836 年）共五十首，在广东一带

---

① 杨宗稷《琴粹自叙》，《琴学丛书》第一卷，中国书店 1996 年。

甚为流传。黄著之外,该派还有何斌襄的《琴学汇成》(1869 年)、朱启连的《鄂公祠说琴》和容庆瑞的《琴瑟合谱》(1870 年)等著作。

从地域上讲,岭南派距江浙较远,但仍然有着至为密切的渊源关系。宋代末年,元人南下,南宋皇室迁至广东冈州,带来了中原文化,其中自然也包含着在杭州形成的浙派琴学。那些由中原带来的琴谱,到了元代,被整理成《古冈遗谱》。该谱虽然早已散佚,但别处还可散见到一些曲子,如《碧涧流泉》、《怀古》、《玉树临风》、《神化引》、《鸥鹭忘机》等。这些曲目除《碧涧流泉》外,都能在由浙派传下的谱本中见到,说明《古冈遗谱》同浙派之间确实存在着深远的联系。同时,岭南也相继涌现出了不少著名琴家,如陈白沙、陈秋涛、邝海雪、何洛书、何文祥、黄观洞等,说明该地的琴学自元代以来是很兴盛的,这无疑同皇室南迁、浙派南传有关。因此,岭南派的根实际上也应该在浙派之中,至少与它有着部分的血脉联系。

4.小　结

到这里,我们就可以对宋以来中国琴派的传承系统作一个简略的描述——

宋代的浙派创始于南宋郭沔,经刘志方传给徐天民,形成“徐门”传统。然后由徐门后裔徐梦吉、弟子张助等传入吴地,形成吴派。早期的吴派先在明末常熟衍生出虞山派,由严天池承其脉,徐青山踵其武;继又在扬州于清康熙年间衍生出广陵派,由徐二勋发其端,由徐祺、吴灯弘其道;同时稍后,则又从虞山派衍生出另一支脉,以金陶开其源,以蒋文勋殿其后。至近代,琴派日多,但大都为此脉的余絮。诸城派源于虞山、金陵;川派源于虞山;九嶷派源于金陵派;浦城派渊源不详,但与吴越琴人交流频繁;岭南派地最偏远,但其源则直溯浙派的发源地南宋都城临安(杭州),故虽有中原

阁谱传统,亦应有浙派影响遗迹。

浙派所开创的琴道和琴统,洋洋乎既大且深也!

三、美学理论的历时性架构

古琴传统除了在其记谱、流派外,还有一个十分重要的方面,即琴学。而占据琴学中心地位的,又是古琴美学。古琴美学源远流长、博大精深,直到现在,仍然充满活力。这个传统与其它传统一样,也是在漫长的过程中逐渐形成并不断发展变化的。

1.功能论起点

就古琴美学的起源而言,我们发现,它与通常所理解的古琴美学体系并不在时序上同构,在这方面,其历史与逻辑是不统一的。在一般的美学体系中(古琴美学也不例外),最具决定性作用的出发点是本体论,然后才有建立在这本体论基础上的创作论、演奏论、审美论、功能论等其它组成部分。不同的本体论必然导致不同的创作论、演奏论、审美论和功能论,必然会建构出不同的美学体系。但是在中国古代,艺术美学(包括音乐美学乃至古琴美学)的产生则是从功能论起步的。

中国艺术美学最早产生于诗论和乐论,而诗论和乐论的最初表述都是功能论的。儒家创始人孔子对诗的论述最能说明这一点。他说:"诗可以兴,可以观,可以群,可以怨;迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名。"(《论语·阳货》)又说:"不学诗,无以言。"(《论语·季氏》)"诵诗三百,授之以政,不达;使于四方,不能专对。虽多,亦奚以为?"(《论语·子路》)这里的兴、观、群、怨以及事、识、言、达、对等,都是纯粹功能论的命题,且涉及功能的不同方面。

从孔子的上述话语中，我们不难看到这样一种思想，即：诗只有满足了上述诸种功能，它才会有价值，有意义；否则，“虽多，亦奚以为？”

在早期的乐论中，首先出现的亦同样是功能论。春秋时晋国的乐师师旷，即因乐可以“补察其政”，可以“箴谏”而特别重视音乐的社会功能。他还曾通过闻听楚国军队“歌南风”而断定“楚必无功”。这是音乐功能论在军事上的一次成功运用。吴国的季札则能在听来自各地的音乐之时，一一指出该地的民风与政事，体现的是“乐以知政”的思想。秦国的医生医和，其重乐也主要是为了“节百事”，指出：“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也。”音乐的功能论思想在春秋时魏绛那里表述得更为明晰，他说：“夫乐以安德，义以处之，礼以行之，信以守之，仁以厉之，而后可以殿邦国，同福禄，来远人，所谓乐也。”（均见《左传》）春秋之后，对音乐功能论的重视已形成一个强大的传统，成为中国古代文人的一个权威话语。中国人对音乐的重视首先是从它的功能认识开始的。战国时荀子的一句话后来被广泛接受，并视为对音乐功能的最深入的概括。这句话是：“夫声乐之入人也深，其化人也速。”（《荀子·乐论》）

音乐如此，琴自然不例外。经查，现存最早的一些琴论文字，均属功能论的范畴。前面所引医和的话（“君子之近琴瑟，以仪节也，非以慆心也。”）即属此类。其后相当长一段时间内，在论及琴的文字中，除了一些技术性内容外，均立足于功能的境域。荀子有“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心。”（《荀子·乐论》）庄子有“鼓琴足以自娱。”（《庄子·让王》）虽是片言只语，但其思想是一目了然的。到汉代，功能论的论述较为自觉，也更加丰富。刘向《琴说》系古代第一篇琴论专文，内云：“凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。”这里除五和七外，其余均是讲琴的功能的，而且涉及琴乐功能的

诸多方面:有道德功能,有情感功能,有社会功能,有智力功能,还有文化功能,几乎囊括了琴乐功能的所有重要方面。之后不久,桓谭在其《新论·琴道篇》中亦仍是从功能角度进行的。他说:"琴七弦,足以通万物而考治乱也。""琴,神农造也。琴之言禁也,君子守以自禁也。""昔神农氏继宓羲而王天下,上观法于天,下取法于地。于是始削桐为琴,练丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉。""琴者禁也,古圣贤玩琴以养心,穷则独善其身,而不失其操,故谓之操;达则兼济天下,无不通畅,故谓之畅。"班固亦云:"琴者禁也,所以禁止淫邪,正人心也。"(《白虎通》)魏晋之际的嵇康在其杰作《琴赋》中则结合个人的经验来谈琴,其出发点一望而知,仍然是功能论的。他说:"余少好音声,长而玩之,以为物有盛衰,而此不变;滋味有厌,而此不倦。可以导养神气,宣和情志,处穹独而不闷者,莫近于音声也。"故"众器之中,琴德最优。"虽然对琴的功能的这些论述并不一致,有的是重道德、禁淫邪,有的是观风俗、察时政,有的是自娱自乐,有的是抒怀托志,但在注重琴的功能效用方面则完全一致。这些观念和语汇后来在历代琴人那里继承下来,成为一个自明的无须再加论证的命题加以传述,而且很少有新的功能观念被提出。这本身就说明,功能论的论题在先秦两汉时即已完成,接下来的琴学论题将要转到其它方面。

可见,在整个先秦,关于艺术的理论都围绕着功能论进行的,我们见不到像样的本体论论述。唯一貌似本体论命题的是《尚书》中论诗的文字:"诗言志",实际上是表现论的。而且,从该命题的前后文义看,也仍然是在功能论意义上讲的。它的前面的文字是:"帝曰:夔,命汝典乐,教胄子,直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。"这是典型的功能论。后面的"八音克谐,无相夺伦,神人以和",也是讲其功能的。

在中国,古琴美学乃至艺术美学的以功能论为起点是有其必

然性的。概括地说,它主要有以下两方面的原因:

第一,人类社会的任何生产,都植根于需要。其产品的意义也首先表现为对这需要的满足。因此,人们首先注意的是这样一种最直观、最切己、最现实的满足需要的功能。

第二,任何艺术都是文化的产物,受着文化的制约。中国文化是一种以注重生命的、群体本位的、以经验思维为主导的娱乐型文化,故必然重视艺术的现实功能。

注重生命,故而注重感性,注重娱乐,注重个人的心理感受,亦即意味着注重效果和功能;

注重群体,则倾向于对外界持认同和顺从的态度,注重对自身状态的调整,从而也就注重实践的有效性,注重功能;

注重经验,则意味着注重感性和直观,注重可触摸的具体性和现实性及其可实现性,也是落实在功能上。

中国文化对"怎样"(How)的关注超过对"为什么"(Why)的关注。① 前者是描述性的,后者是学理性(逻辑性)的;前者注重过程,注重效果;后者注重本原,注重结果;前者更具相对性和模糊性,后者更具绝对性和清晰性。表现在理论形态上,则前者重功能论,后者重本体论。早有学者讲过,中国文化中的理性是一种实践理性,它不同于西方文化中的纯粹理性。实践理性的最大特点就在于它不脱离感性和现实,而且尤为重视功效。古琴美学的以功能论为起点,而非以本体论为起点,正和中国文化的这些特征有着直接的联系。

功能论一旦作为起点进行运作,它就不只是一个起点,而是立刻转化成一种动力和范式。它不仅推动着古琴美学理论大厦的建构,而且还制约着这大厦的外部形象和内部结构,并为它提供一种

---

① 详见刘承华《文化与人格——对中西方文化差异的一次比较》,中国科学技术大学出版社 2002 年,第 60 - 61 页。

范式。这范式的特征正取决于功能论的独特内容。

古琴美学中功能论的最核心的内容是:以琴来获得和谐与平衡,包括心理的、人际的和人宇的等诸种方面。无论是“琴者,禁也”,还是“琴者,养心也”;抑或是“琴者,观风俗也”等等,都是为了达成一种和谐与平衡。这样一种内容特征,便决定了它对范式的影响,在于特别注重操作过程、审美效果和心理境界,而不太注重形式、技巧的不断开掘。这对古琴美学与古琴艺术的历史走向和形态特征均有着深刻的影响。

2.历时性建构

功能论一旦出现,它就立刻获得一种自生长的能力,像一粒种子获得适宜的温度和水分就能够自发地生长一样。而且更为相似的是,它的生长虽然也仍然是整体地、全息地进行的,但在不同的阶段仍然有其不同的主题。它大致经历了本体论、审美论和演奏论三个主题性阶段。

(1)本体论:为功能论提供根据

如同种子的生长首先是向土中扎根,奠定生长的基础一样,古琴美学在其功能张力驱动下,也首先是建立自己的本体论,为自己奠定一个坚实的基础和提供一套有说服力的根据,为功能论进行有效的说明。所以,本体论是紧接着功能论出现的。由于证明的思路不同,实际上便产生了两种不同的本体论,一是生成论意义上的本体论,一是本质论意义上的本体论。

生成论意义上的本体论最早见于战国末期的《吕氏春秋》,是关于音乐的本体论。琴乐是音乐的一个部门,故音乐的本体论同时也就是琴乐的本体论。内云:“音乐所由来者远矣:生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。”这种生成论意义上的本体论后来在汉初的《乐记》中得到完整

的表述:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变,变成方,谓之音。比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”“乐者,音之所由生也;其本在人心之感于物也。”这种本体论后来成为中国音乐美学本体论的主干。

从本质论角度讲本体论,突出地表现在以“和”论乐上,认为乐就是“和”。“和”的提出较早,约在春秋之时。例如晏婴即分析过“和”与“同”的差别,并将音乐的本质归之于“和”。单穆公与伶州鸠也是认为音乐的本质在“和”:“政象乐,乐从和,和从平。”但这里的“和”主要还是从功能论的意义上讲的,而非纯粹本体论命题。所以单穆公说:“听和则聪,视正则明。聪则言听,明则德昭。听言昭德,则能思虑纯固。……若视听不和……于是有狂悖之言,有眩惑之明,有转易之名,有过慝之度。出令不信,刑政放纷,动不顺时,民无依据,不知所力,各有离心。”(《国语》)“和”的命题后来被《乐记》所吸收,方且获得本体论的意义。在《乐记》中是从“乐”与“礼”的区别来界定的,指出:“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。”“乐者,天地之和也;礼者,天地之序也。和,故万物皆化;序,故群物皆别。”

这种以“和”为内容的本体论,直接影响到古琴美学。桓谭是对琴进行探究的最早的几位理论家之一,他便是将琴归之于天地之和:“昔神农氏继宓羲而王天下,上观法于天,下取法于地。于是始削桐为琴,练丝为弦,以通神明之德,合天地之和焉。”

这两种本体论虽有不同,却有着许多共同的特点:

第一,它们都是描述性的,而非逻辑性的;是经验式的,而非学理式的。

第二,它们都直接服务于功能论。在生成论本体论中,把乐界定为“人心之感于物”,是为了说明音乐的其它现象,特别是功能现象。例如,《乐记》在表述了这一本体论命题后,接着就说:“是故其

哀心感者,其声噍以杀;其乐心感者,其声啴以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉;其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔:六者非性也,感于物而后动。”又说:“是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣。”(《乐记》)在本质论本体论中,将音乐界定为“和”,也是为了发挥它的更为广阔的“和”的功能。故《乐记》又说:“乐由天作,礼以地制。过制则乱,过作则暴;明于天地,然后能兴礼乐也。”“是故君子反情以和其志,比类以成其行。……然后发以声音,文以琴瑟,动以干戚,饰以羽旄,从以箫管,历至德之光,动四气之和,以著万物之理。”这是一种非常典型的思路,对后人影响甚大。

第三,这两种本体论都很少被讨论,即很少对它进行深入地学理性探究,而是仅仅满足于对它的一般性陈述。(后来只有嵇康的《声无哀乐论》真正深入地讨论过这个问题。)这说明,本体论在中国音乐美学中与在西方音乐美学中的地位和意义均不相同,在西方,它是全部的根基所在;而在中国,则仅仅是为功能论服务的一个工具。

(2) 审美论:为功能论提供魅力

与本体论的寻找根据相对应的,是紧接着发展起来的审美论把握效果。前者是向后(根)追溯,后者则是向前(枝叶)努力。与本体论的产生机制一样,审美论也是在功能论张力的直接驱动之下进行的,它是为功能论提供魅力效果。

审美论的起源亦较早。众所周知的伯牙、子期的“高山流水”的故事,即包含了对于古琴音乐的审美要求。但这是从音乐所表现的内容方面,而不是从其魅力和感染力讲审美的,属于表现论的范畴,而不是纯粹审美论的范畴。韩非子《十过》所记师涓、师旷为晋平公奏《清商》和《清徵》,是属审美论的范畴了。其奏《清商》是:“一奏之,有玄鹤二八自南方来,集于廊门之垝;再奏之而列;三奏之,延颈而鸣,舒翼而舞,音中宫商之声,声闻于天。”奏《清徵》则

是:“一奏之,有玄云从西北方起,再奏之大风至,大雨随之,裂帷幕,破俎豆,隳廊瓦,坐者散走。”其审美效果极为强烈。但这是被放置在治政和德行这样一个大框架之内论说的,总体上还是功能论的。刘向《说苑》所记雍门周弹琴令孟尝君泫然泣涕的故事就是真正的审美论了。其中雍门周的一席话是对琴乐审美心理条件的论述,他说:“臣何独能令足下悲哉?臣之所能令悲者,有先贵而后贱,先富而后贫者。不若身材高妙,适遭暴乱无道之主,妄加不道之理焉;不若处势隐绝,不及四邻,诎折傧厌,袭于穷巷,无所造愬;不若交欢相爱,无怨而生离,远赴绝国,无复相见之时;不若少失二亲,兄弟别离,家室不足,忧戚盈胸。当是之时也,固不可以闻飞鸟疾风之声,穷穷焉固无乐已。凡若是者,臣一为之徽胶援琴而长太息,则流涕沾衿矣。”但这还是从听者的方面来讲琴乐的审美,而非琴乐本身的魅力和感染力。

就琴乐本身的魅力与感染力来谈审美,其较早者有对师旷、师文等人弹琴效果的记述,见于王充的《论衡》和张湛的《列子》。《论衡》中记述了传说中师旷所弹琴乐的巨大魅力和感染力,并证明了它的可信性。其所记与上述韩非子一则内容相似,但已从功能论的框架中独立出来,具有了纯粹审美论的意义。王充说:“传书言瓠芭鼓瑟,渊鱼出听;师旷鼓琴,六马仰秣。或言师旷鼓《清角》,一奏之,有玄鹤二八,自南方来,集于廊门之危;再奏之而列;三奏之延颈而鸣,舒翼而舞,音中宫商之声,声吁于天。……此虽奇怪,然尚可信。何则?鸟兽好悲声,耳与人耳同也。禽兽见人欲食,亦欲食之;闻人之乐,何为不乐?然而鱼听仰秣,玄鹤延颈,百兽率舞,盖且其实。”(《论衡·感虚篇》)王充是古代著名的反对玄虚之说的思想家,但这里却充分肯定了琴乐的非凡魅力和感染力,这正体现了古代人们对琴的审美功能的向往和追求。《列子》中对师文鼓琴效果的描述,亦属审美论的范畴:“当春而叩商弦,以召南吕,凉风忽

至，草木成实。及秋而叩角弦，以激夹钟，温风徐回，草木发荣。当夏而叩羽弦，以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍。及冬而叩徵弦，以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。将终，命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，澧泉涌。”（《列子·汤问》）这些文字虽然还只是一些描述性的形容语汇，尚未上升为理论的说明，但它已经十分明确地显示了那个时代的人对琴乐审美效果的理解和企望。

对古琴的审美论作集中论述的是嵇康的《琴赋》。这虽然是一篇咏琴的文学作品，实际上也是一篇非常深入而且丰满的琴论文字。在这篇赋中，一个最突出的主题就是琴的独特魅力和巨大感染力，属于审美论的范畴。他讲到琴的特殊的音色魅力：“器和故响逸，张急故声清；闲辽故音庳，弦长故徽鸣。性洁静以端理，含至德之和平。”讲到琴的审美功能：“诚可以感荡心志，而发泄幽情。”讲到审美中欣赏主体自身条件的重要性：“然非夫旷远者，不能与之嬉游；非夫渊静者，不能与之闲止；非夫放达者，不能与之无　；非夫至精者，不能与之析理也。”还讲到不同人的不同审美效果：“是故怀戚者闻之，则莫不憯懔惨凄，愀怆伤心，含哀懊咿，不能自禁；其康乐者闻之，则欨愉欢释，抃舞踊溢，留连澜漫，嗢噱终日；若和平者听之，则怡养悦愉，淑穆玄真，恬虚乐古，弃事遗身。”因此，他认为琴的魅力与感染力极强：“其感人动物，盖亦弘矣。”它能使我们‘感天地以致和，况歧行之众类。……永服御而不厌，信古今之所贵。”嵇康的《琴赋》作为咏琴之作，达到美文的高峰；作为论琴之作，亦达到了精深幽微的极致。琴的审美品格，后之持论者甚多，如宋朱长文的《琴史·尽美》、刘籍的《琴议》、明杨抡的《听琴赋》等，然无有出其右者。直到徐上瀛的《谿山琴况》问世，才出现审美论的另一座峰巅。

（3）演奏论：为功能论提供手段

古琴的审美效果当然得由特定的技法来实现，琴乐的功能要

求也需要特定的手段才能得以满足。正是在审美论的指导下，演奏论也紧跟着发展起来，成为古琴美学的最为庞大的一块。

早期的演奏理论往往不太注重演奏本身，而注重其它方面修养。如《列子》记师文从师襄学琴的故事。"文非弦之不能钩，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。"这段文字从琴的演奏哲学来看，论者已经把握了幽深的演奏之"道"；但从演奏的技术层面来说，则表明真正意义上的演奏论尚未成形，因为它不是在演奏的层面谈演奏的。

最早对演奏论进行专门论述的是唐代的薛易简。他的《琴诀》一书已佚，现在能够看到的只有被后人辑录而保存下来的两小段。从这两段文字看，主要是讲演奏的。其中一段讲演奏技法是由表现的内容决定的，所以应从内容的需要来选择技法，理解技法。他说："常人但见用指轻利，取声温润，音韵不绝，句度流美，但赏为能。殊不知志士弹之，声韵皆有所主也。"另一段讲演奏时要简静："弹琴之法，必须简静。非谓人静，乃手静也。手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静。又须两手相附，若双鸾对舞，两凤同翔，来往之势，附弦取声，不须声外摇指，正声和畅，方为善矣。"并谈到弹琴贵在精，而不在多。

唐代的演奏论，现仅见《琴诀》一种。到北宋方有成玉磵的《琴论》。该文所论及的问题比薛文更为广泛，也更为具体、细致。主要有：

第一，指法不可太遒劲，也不可太懦弱，应"优游自得，不为来去所窘"。

第二，演奏应"以得意为主"，应"出于规矩准绳之外"。

第三，认为"攻琴如参禅"，在悟而不在力。

第四，鼓琴要严毅。

第五，手指宜润不宜燥。

第六，弹琴最忌头动身摇，指法既要简静，又须气韵生动。

第七,弹人不可以“苦意思”,而应达到“忘机”的境界。

第八,具体讲述了一些重要指法的要求,认为弹琴应不拘泥于技法,应与人的心情境界相一致。这也是中国古代演奏论的一个被普遍认同的要领。

之后,演奏论的论述越来越广泛、深入,著作也越来越多。有不少人能够在前人基础上又有新的论述,如:宋人赵希旷专门论述演奏中的“专务喝声”和“只按书谱”两种偏向;明代萧鸾的《杏庄太音补遗·序》中论述了琴谱与琴乐的关系,提出“以迹会神,以声致趣,求之于法内,得之于法外”的原则;杨表正的《弹琴杂说》则讲了演奏的场所、环境、准备、衣著、心境、姿势等方面的具体要求,等等。而在徐上瀛的《谿山琴况》那里,则不仅是演奏论,而是整个古琴美学得到了一次总结性的表述。

3.共时性整合

徐上瀛的《谿山琴况》是中国古代一部划时代美学论著,无论从深度还是广度上都是古琴美学的集大成,是前此古琴理论的总结。它所表述的琴乐审美理想,是中国传统琴乐美学在成熟期的主导审美理想。其阐述的具体入微,意境的高妙玄远,文词的轻灵雅致,使古典的琴乐美学达到了极致。

《谿山琴况》是通过对二十四况的论述阐述其美学思想的。这二十四况是:和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、重、轻、迟、速。有人认为这二十四况可分为两类,前九况主要表示一种精神,后十五况则是对琴音音质音色的特定要求。① 笔者认为还可以进一步分成三个层次,第一况“和”是

① 吴毓清《〈谿山琴况〉论旨的初步研究》,《音乐研究》1985年第1期,第34-45页。

第一层次,属本体论范畴;其后八况为第二层次,属审美论范畴;后十五况为第三层次,是演奏论(主要是技法论)范畴。三个层次又互相联络贯通,成为一个统一的有机整体。正是通过这三个层次的有机组合,徐上瀛才完成了对中国古琴美学的综合性建构,成为一个集大成者。

关于《谿山琴况》的基本精神,学术界历来就有不同的看法。苏璟认为《琴况》的基本精神是"清和",王仲舒认为是"和静",吴毓清是"清淡"或"清和淡雅",蔡仲德认为是"淡和"。① 其实,在笔者看来,就是一个"和"字。《琴况》说:"首重者,和也";"弦上取音唯贵中和"。而所谓"和",就是"众音之窾会,而优柔平中",即在极端之间寻求适中与平衡。如"重而不虚,轻而不鄙,疾而不促,缓而不弛"、"定而可伸"、"疏而实密"、"断而复联"等。所以,"和"就是适中,就是有节制,讲分寸。这一点,贯穿着整个《琴况》。例如,在讲"恬"时是:"兴到而不自纵,气到而不自豪,情到而不自扰,意到而不自浓";在讲"丽"时是:"丽从古淡出,非从妖冶出";在讲"亮"时是:"唯在沉细之际,而更发其光明,即神游于无声之表,其音亦悠悠然而自存也",讲"采"时是:"如古玩之宝色"、"暗然有光";讲"劲健"是于"从容闲雅中刚健其指",使"冲和之调无慵懒之病"等等,这些都是讲节制,有分寸,其实质是用对立面的方式自我节制,以取其中和之道。

在另一些地方,《琴况》则直接地表述了取中致和的道理。如在讲"润"时是"无毗阳毗阴偏至之失";讲"圆"时是"不足则音亏缺,大过则音支离";讲"宏"时是"宏大而遗细小,则其情未至;细小而失宏大,则其意不舒";讲"轻"、"重"时是:"要知轻不浮,轻之中

① 见蔡仲德《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 1995 年,第 722 - 723 页。

和也;重不煞,重之中和也。故轻重者,中和之变音;而所以轻重者,中和之正音也";讲"迟"、"速"时强调"气候":"若不知气候……追欲放慢,则竟索然无味矣。深于气候,则迟速俱得,不迟不速亦得"。这"气候"便是是否"适中"的根据。又说:"然琴操之大体,固贵乎迟。疏疏淡淡,其音得中正和平者。是为正音。……忽然变急,其音又系最精最妙者,是为奇音",体现的也是"和"的意趣。

至于"淡",则仍然是"和"的一种体现,不是根本性范畴。如他对"希声"境界的追求:"所谓希者,至静之极,通乎杳渺,出有入无";"调古声淡,渐入渊源……此希声之引申也"。这"希声"的特点就是"淡"。但他又说:"疏疏淡淡,其音得中正平和者,是为正音"。则"淡"又就是"和"了。"淡"作为"古""雅"的必备条件("大都声争而媚耳者,吾知其时也;音淡而会心者,吾知其古也"),又正是"和"之所在。

"和"是《琴况》的总纲,是全文的神髓。如果将《琴况》比成一棵树,那么,文中对"和"的思想的阐发和贯彻,构成徐上瀛美学思想的本体论的根,而"和"之后的八况则构成审美论的主干,而最后十五况则为演奏论的枝叶。

"和"后的八况:静、清、远、古、淡、恬、逸、雅,均为不同审美意趣的指称。在这八种意趣中,又以最后一趣——"雅"最具包容性,是诸种意趣的中心。换句话说,何者方能为雅?那就是,做到静、清、远、古、淡、恬、逸即为雅。"雅"的反面是"俗"。所谓"俗",就是"喜工柔媚",就是"落指重浊",就是"性好炎闹",就是"指拘局促",就是"取音粗厉",就是"入弦伧促",就是"指法不式",就是"气质浮躁"。这些毛病其实都是因为没有做到静、清、远、古、淡、恬、逸所致。为了使表述更加简洁而概括,他还进一步将其压缩为四,即静、远、淡、逸,说:"琴中雅俗之辨,争在纤微。……但能体认得静、远、淡、逸四字,有正始风,斯俗情悉去,臻于大雅矣。"这是因为,祛

除躁嚣才会有"静",排除干扰才会有"远",摒弃虚荣才会有"淡",摆脱束缚才会有"逸"。做到静、远、淡、逸,就会有"雅"的意趣。

与上述八况不同,后面的十五况是讲以手取音的方法以及由此而生的音色音质特征。属于演奏论,而且主要是技法论的范畴。

徐上瀛的古琴美学之所以能达到既宏大广博而又精妙深微的境地,除了它是前此多方面成果的综合之外,更重要的还在于它成功地将本体论、审美论和演奏论揉合成一个有机的整体,使其互相激发,互相支撑,形成"整体大于部分之和"的新质效应。其中演奏论与审美论的结合,尤为成功。他的审美论之所以比其他人的更加深微精妙,就是因为它是紧紧结合着演奏论进行的,是通过演奏的技法处理来阐述古琴的审美效果的,所以充实、具体,看得见,摸得着,没有流于抽象与空乏。而他的演奏论之所以能够超越纯技术的操作层面,显得如此精微、深邃,蕴涵丰富,意趣盎然,富有灵气,给人可望、可追而不可及的强大而持久的吸引力和近乎无限的追求空间,也正是因为它始终在审美论的张力下谈论其演奏技法,使这些本来是无生命的技法成为一个个有生命、有情性、有魅力的音乐元素,使物理的技法转换成了生动的美感状态。例如:

他谈"迟"是:"复探其迟之趣,乃若山静秋鸣,月高林表,松风远沸,石涧流寒,而日不知晡,夕不觉曙者,此希声之寓境也。"

谈"圆"是:"其趣如水之兴澜,其体如珠之走盘,其声如哦咏之有韵……如一弹而获中和之用,一按而凑妙合之机,一转而函无痕之趣,一折而就起伏之微。……天然之妙,犹若水滴荷心,不能定拟,神哉圆乎!"

谈"采"是:"盖下指之有神气,如古玩之有宝色。商彝周鼎自有暗然之光,不可掩抑,岂易致哉?经几锻炼,始融其粗迹,露其

光芒。”

徐上瀛之后,特别到清代,演奏论逐渐演变成单纯的技法论,致力于对一些具体的指法和操作方法的规定。如:徐二勋《响山堂指法纪略》专门谈了指法的禁忌。苏璟《弹琴八则》论述弹琴的具体环节,如得情、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辨派等;陈幼慈《琴论》论述了如何取‘韵’的问题和琴调无古今的观点;蒋文勋《琴学粹言》分论左手指法要点(点子、轻重、手势)和右手指法要点(吟猱、绰注、上下);祝凤喈《与古斋琴谱补义》论述了依谱鼓曲中的调式问题和节奏问题等,均属技术性的说明。因此,传统的古琴美学在徐上瀛那里已经完成了它的终结。

4.表现论前景

本节内容到这里应该结束了,但古琴艺术的历史却并未结束,而是一直延续至今。但它毕竟跨入了一个新的时代,面临着一些新的问题。未来的古琴美学如何能够为古琴艺术的进一步发展提供新的思考,早已成为一个迫切的任务。故于此再增加一个小节,对古琴美学的现代形态和主题作一次展望,为古琴艺术的发展尝试一种新思路。

20世纪确实是古琴艺术的一个新的时代,因而也就孕育着丰富的新的发展契机。但是,由于种种的原因,也由于古琴音乐自身的特殊性,它没有能够像二胡、琵琶、筝、阮等中国其它乐器那样很快融入新的时代,而是若即若离地在民间和学院里延续着。与之相应,古琴美学也主要集中在对理论遗产的整理和琴学传统的阐释上。这些工作当然都是非常必要的,而且还是有待继续加强的。但是,古琴毕竟是到了20世纪,并且在20世纪又走过了一百年,进入了21世纪,这是无论在哪一方面都与一个世纪以前的中国大不相同的时代。保存和发扬古琴艺术,当然需要遗产的整理和研

究，当然需要尽可能还原古琴在不同时期的历史面貌，但是更重要的还在于如何发展古琴艺术，使古琴艺术融入今天的时代。不是单纯的保存，而是发展，才是继承古琴传统的最好的和真正有效的方法。这个工作当然有待演奏家、作曲家、理论家、出版家乃至广大的古琴爱好者的共同努力才能完成，然就理论而言，我们能够做的是，在深入研究传统琴学的基础上，确立表现论的主题，建设新的古琴美学理论，解决古琴在当今时代所面临的种种问题，以推动古琴艺术的发展。

表现论在传统琴学中即已存在，例如伯牙、子期的高山流水就是一个表现论的话题，但它在古代琴学中始终未能上升为主题，而只是寄居在其它主题，如在本体论、审美论中，更多地还是在演奏论的主题中发挥自己的作用，这是同古代琴乐的自娱自乐、修身养性的功能相一致的。到了现代，古琴要想发展，要想使自己融入时代，就必须调整自己，发展其娱人的功能，就必须表现时代的意趣、神经和节奏，把现代人生命深处的律动和韵味再现出来，必须创造出自己的经典作品，孕育出自己的代表性琴家，展示出自己的古琴文化和古琴美学。就理论而言，我们应该将重点放在表现论的研究上，因为在本体论、审美论、演奏论方面，我们已经有了极其丰富的遗产可以借鉴，而表现论则几乎是空白。而当我们一旦从表现论出发对遗产重加整理，就必然会赋予整个古琴美学以新的内涵，获得新的意义。这时候，古琴的传统也就被激活，古琴艺术也就因此在今天得到更好的生长和延续。

其实，对古琴表现论的探讨在近几十年中已经有人在悄悄地进行了。早在 1979 年，吕骥先生在为《琴曲集成》的出版而写的长篇序言《略论七弦琴音乐遗产》一文中，即以专章论述了琴乐与生活的关系，这是以古代琴乐为例对古琴表现论的阐述。之后，陆续地有人发表这方面的研究成果，如吴文光的《论古琴音乐中的情感

形象生理记录法》(1984)①、李祥霆的《古琴即兴演奏艺术大纲》(1995)②，冯光钰的《古琴音乐与现代 文化》(1995)③、龚一的《对准时代之需要》(1995)④、《古琴音乐的实践应用》(1996)⑤、许国华的《琴曲的创作探索》(1996)⑥等。1999 年 8 月，还在扬州召开了“回眸与展望”古琴艺术研讨会，这是第一次以古琴的发展问题为主题的全国性研讨会。会上交流的论文中有多篇涉及表现论的范围，如龚一的《古琴艺术的社会定位》⑦、谢俊仁的《古琴创作初探》、黄树志的《从琴弦探讨古琴过去、现在与未来的发展路向》及笔者的《古琴发展问题刍微》⑧等。但就表现论这个大课题来说，特别是以表现论的视角来观照传统的本体论、审美论、演奏论资源，重构现代古琴美学的历史任务时，现有的研究还相当薄弱，其研究本身亦尚未自觉。但是，要想让古琴艺术在现时代发扬光大，让古琴艺术这条河不断地流向远方，没有相应的理论支撑是不可能的。

从表现论入手，笔者认为主要有以下一些问题迫切需要理论上的反省和阐释：

1．古琴由于长期作为文人修身养性的“法器”，积淀了异常深厚而又丰富的哲学、文化意味，并因此而获得特殊的魅力。假如我们将它的这些非音乐性因素全部剔除(实际上这当然是不可能

---

① 载《音乐研究》，1984 年 3 期，34 - 44 页。
② 载《北市国乐》，第 113 - 114 期(1995)。
③ 载《人民音乐》，1995 年 11 期，17 - 19 页。
④ 载《音乐研究》，1995 年 4 期，53 - 56 页。
⑤ 载《今虞琴刊(续)》，1996 年，29 - 32 页。
⑥ 载《今虞琴刊(续)》，1996 年，43 - 48 页。
⑦ 载《人民音乐》2001 年第 2 期。
⑧ 载《中国音乐》2001 年第 1 期。

的),仅仅作为一种赤裸裸的乐器来看,其价值如何,它在众乐器当中居有什么样的位置?

2. 古琴本来只是一种与瑟、筝等一样的普通乐器,只是后来被文人选中,使其地位逐渐显赫起来。文人在众多乐器中独独选择了它,一定是有它的特别之处。那么,这"特别之处"是什么?在现在是否还有意义?

3. 作为乐器,最重要的是它的表现力。那么,古琴的表现力如何?(这既指现有的、已经实现出来的表现力,同时还包括可以进一步开掘的表现力。)

4. 古琴要介入当代人生,就不可避免地要表现它、展示它。那么,古琴在可表现的题材或主题方面是否存在着局限?是否存在着更适合于表现某些方面而不适合表现另一些方面的现象?如果是,它们各包含哪些?

5. 古琴的"韵味"是古琴的一个重要的魅力资源,但是对它的学理性研究还很不够。"韵味"到底是什么?其产生机制如何?"韵"和"味"有什么联系和区别?

6. 孤立地说,古琴的技法只是产生物理声响的手段,实际上并非如此,它总是或直接或间接地与特定的内容表现和时代风格密切相关。那么,在现有的诸种技法中,它包含有什么样的美学内涵?还需要探索一些什么样的新技法?

7. 古琴在古代社会浸泡了两千多年,已形成自己的特殊的审美品格和艺术风格。在将它融入现代时,是否需要作大的改变?在那些方面进行改变?又如何改变?

8. 古琴要发展,必然要走上舞台,面向大众,这就有一个定位问题。首先是对象的定位,即古琴音乐的对象是琴内人还是琴外人?是中老年还是年轻人?是文化人还是普通人?是中国人与还是外国人?不同的对象必然要求不同的古琴音乐,那么,它们各有

什么特质？其次是作用力的定位，即我们是以什么去吸引人？是以技艺，还是文化，抑或是情韵？这个问题对古琴的发展形态有直接的影响，我们应该如何处理？

上述八条肯定只是表现论所涉及的极小一部分，还有更多更重要的问题有待我们研究的深入才能发现。若想使古琴美学与古琴艺术传统向现代生长，笔者认为，表现论，以及上述八个问题是很重要、很迫切而且极具可行性的切入点。

当然，我们说古琴美学与古琴艺术要随时代发展，向现代生长，并不意味着它要同传统决裂，也不意味着就是向西方靠拢。恰恰相反，古琴的发展只能够在立足传统时才真正可能并且有效。古琴的发展只可能是古琴自身传统的延伸，只可能是一种对自身进行充实和调整以适应新环境的过程。而且，说到底，古琴艺术的这种发展并不仅仅是为了广大听众，同时也是为了它自身，因为这是对古琴传统的真正意义上的维护，是古琴艺术的自生长能力亦即生命活力的最好证明。

第四章　古琴演奏中的术与道

任何乐器都要通过演奏才能实现其音乐性和音乐功能,古琴也不例外。但是,古琴的演奏与其它乐器的演奏存在着很大的差异:

首先,它的演奏不仅仅具有音乐的意义,而是具有广泛得多也深刻得多的非音乐的意义;

其次,就古琴的音乐意义来说,它的演奏也有着特殊的地位,它的许多方面的功能和意义都是凝结在演奏之中的。

一、古琴的演奏本位

演奏,在不同的音乐行为中,其地位是可以很不相同的。它可以是音乐活动的基础和核心,支配一切,也可以只是作曲家表达自己理念和乐感的一个工具,接受着作曲家的支配。前者是演奏本位,后者是作曲本位。在这个问题上,古琴属于前者,是典型的演奏本位。

1.演奏本位之表征

演奏本位是指音乐活动的诸环节是以演奏为基础,或者说,是

围绕着演奏进行的。音乐活动大体可分为三个大的环节:作曲、演奏、欣赏。这三者之中以谁为中心,就形成特定的本位结构。在现有的音乐活动体系中,常见的有两种本位,一是作曲本位,一是演奏本位。这两者的区别,就在于是作曲第一性,还是演奏第一性。古琴艺术是演奏为第一性,而非作曲为第一性,它的核心是"琴"(器)而非"曲",因而属于演奏本位。这可以从以下三个方面见出:

(1) 作曲寓于演奏

古琴所具的独特音色、个性魅力与丰富的表现力,决定了它的作曲只能是在演奏中进行的。古代琴家没有留下关于作曲的文献资料,因而我们无法准确地描述它。但是,我们从古琴乐器的特性上,也能够窥见它在作曲上的可能形态。

古琴所使用的谱,无论是文字谱还是减字谱,都属于奏法谱的范畴,而奏法谱的特点是不能直接记录音高,只是记录演奏时每个音的出音方法即指法,因而无法直接视唱出乐曲的旋律。我们不能相信,古代琴人是用其它方法(如宫商谱或律吕谱)先记下旋律,然后才在琴上赋予它演奏技法。这是不可能的。实际情况只能是,琴人在琴上一遍遍地演奏,经过无数次的反复揣摹,最后逐渐地趋向于一种较为稳定的曲调。这时如果用减字谱记录下来,就成了我们今天看到的曲谱。这样的曲谱,毫无疑问,是"弹"出来的,而不是"作"出来的。即使可能先写出一个曲调,类似于今天的作曲,但要使这个曲调成为真正的琴曲,则还必须在琴上反复地弹奏、修改,使它能够尽可能充分地发挥古琴乐器的特性。因此,琴曲创作首先不是旋律,而是古琴的音乐特性;其作曲是寓于演奏之中。没有演奏,古琴的作曲便无从谈起。

不错,其它乐器,如钢琴、小提琴、二胡、琵琶等,在作曲时也常常离不开演奏,也常常是一边演奏,一边记谱。但它们与古琴作曲时的演奏有着很大不同:第一,其它乐器的作曲是可以脱离乐器的

演奏进行的，因为它们的记谱都属于音位谱，是可以直接记录旋律，可以直接视唱的。因此，第二，其它乐器的演奏只是作曲的辅助行为，古琴的演奏则几乎就是作曲本身。

(2) 欣赏寓于演奏

对古琴音乐的欣赏，表面上看，与其它乐器没有什么两样，都是通过耳朵的"听"来实现的。但是，由于古琴乐器所具的种种特点，使得我们总是倾向于以同它直接接触的方式来领略其美，在演奏中来完成对它的欣赏。

首先，自古以来，领会琴乐的方式是"弹"重于"听"。真正爱琴之人，总是要自己动手弹奏的。古代文人的修身四课——琴、棋、书、画，其中的"琴"，是指弹琴，而非仅指听琴。"君子无故不撤琴瑟"，也是指弹琴，而非听琴。孔子为其学生所开的琴艺一课，也不是琴乐欣赏，而就是琴乐演奏。在古人看来，真正的欣赏是在演奏之中。

其次，要想深入地欣赏古琴音乐，更离不开演奏。古琴音乐中有许多极其精微玄奥的地方，没有演奏实践是难以深入进去的。清人蒋文勋学琴的过程便是一个极好的例子。他十六岁开始跟随老师学琴，老师给他弹了一首《平沙落雁》，听得他直打瞌睡，觉得简直像是弹棉花。后来他向老师学了《良宵引》，再听这首《平沙落雁》，"则洋洋盈耳，迥异前日焉"，感觉同以前完全不同。于是他悟出一个道理："不得其门，登其堂，入其室，未由知其中之无尽宝藏也。"① 当代学琴者中许多人也有这样的体会。

不错，演奏的实践能够加深对乐曲的欣赏，这在其它乐器也是存在的，但它们远没有古琴这样强烈，这样突出。例如对于箫、琵琶等乐器，我们在聆听时即能得到充分的满足，不像古琴那样非得

---

① 许健《琴史初编》，人民音乐出版社 1982 年，第 159 页。

去触摸它，弹奏它。

(3) 传承寓于演奏

古琴音乐有两种传承方式：谱传与手传。一般说来，音乐的传承主要是以"谱传"、即通过乐谱完成的。乐谱是音乐传承的中心和枢纽。作曲家创作的最终成果形态是乐谱，而经演奏家演奏而制作成的录音磁带或唱片，则其主体已经转为演奏家了。所以，无论是规模宏大的交响乐，还是一只短小的笛曲，都依靠着谱子得以一代代传承下去的。与此相比，古琴的传承则更多地是以"手传"的方式，即通过师徒间"口传心授"实现的，是以师徒间手把手的教弹进行的。

当然，古琴也有自己的谱子，但是，由于古琴音乐的重心不在节奏，而在音高与旋律，特别是每个音的变化形态难以用固定的音高记谱来标示，故而其谱子才只标指法，不标节奏。就乐曲演奏来说，这是最精确细致的谱子；但就音乐传承来说，却只是一种辅助性的工作，是对"手传"方式的一个补充，甚至只是起到一个"备忘录"的作用。古琴传承的通常形态不是在谱子、而是在演奏中进行的，是在师徒间的授琴习艺中完成的。只有在特殊的情况下，如社会长期的动乱，破坏了正常的师徒授琴活动，使授琴习艺的行为中断，才需要乐谱来承担其传承的使命。

到了现代，情况似乎有所改变，有一些人确实没有通过老师，而只是依据乐谱来自学古琴的。但是，这里有两点值得注意：第一，这些自学者所依据的乐谱，往往是包含着由现代琴家打谱而成的五线谱或简谱，这些谱子已经将乐曲的节奏和各种特殊的处理一一标出，自学者只要按照它的处理弹奏就行。这就等同于有一位老师将该曲的旋律唱给你听，等于是他在"口传心授"了。第二，这些自学者在学琴时，还常常准备一些自己所学之曲的录音或唱片，给自己一遍遍地聆听、揣摹乃至模仿，把握每一个细微处的特

殊处理。这也等同于有一位老师在一遍遍地为你演奏乐曲,作“手传”的示范。可见,这些人的自学,实际上仍然有老师在作间接的、以出版物为媒介的“口传心授”。所以,即使在这种状态下,琴乐的传承也仍然是在演奏中而不是在乐谱中进行的。

2.演奏本位的音乐特征

音乐的演奏本位与作曲本位必然导致音乐形态和特质的不同,这种不同正是来自演奏与作曲的不同。

首先,演奏主要是一个诉诸感官的过程,而作曲则更大程度上是一个诉诸大脑的过程。前者是身体性的,是一个行为过程,后者则是思维性的,它是一个理性的过程。

其次,演奏首先注重的是乐器的特性,是音响效果,有较强的“及物性”。作曲则更注重抽象的形式关系,注重情感的结构安排,它突出的是逻辑性。

再次,演奏是一个完整的时间过程,它首尾连贯,一气融通,是一个连续的、不可分割的整体;作曲则更多地呈现出一种空间的结构,具有跳跃性、对比性,它可以分割,也可以重新组合。

正是演奏与作曲的这种不同,造成了古琴音乐不同于其它音乐的种种特征:

(1) 音乐的线型结构

作曲本位往往倾向于网状立体的织体形式,最有代表性的是钢琴音乐和交响音乐;而演奏本位则倾向于线型的旋律方式,其代表样式就是古琴音乐。

古琴音乐的线型旋律的结构手法在不同的层面上均有表现。

首先,就乐句来说,古琴音乐大量使用“滑音”和“走手音”。所谓“滑音”,是指左手按弦取音时不是静止在该音位上,而是从大约上一音位或下一音位开始,然后运指滑到本音音位,使本来是点状

的音形拉成线状。“走手音”则是指右手弹弦出音后，左手再向上或下移动一或几个音位，将本来的一个音拉成一个连续的旋律线。滑音与走手音所形成的古琴音乐的特有魅力，正与演奏本位有着密切的关系，因为演奏本位所着重的，正是由演奏技法本身的细致处理、多样变化及连贯的线形轨迹所形成的艺术效果。

其次，就音乐主题的发展和结构的展开来说，古琴音乐一般不采用象交响乐那样由一个主题由‘呈示”到‘展开”再到‘再现”的做法，而是多用一种渐进展开的方式来推进音乐的发展。它表现在单个的音上，就是前后装饰音的使用。表现在乐句上，则是通常所说的‘加花”，即将一个骨干音型拉长，再加上较小单元的音和音逗予以装饰。而表现在整首乐曲上，则是将一个简单的动机音型，随着乐曲的进行不断予以扩充、变化，使它不断生长成熟，且在生长中既出现新的面貌，又不失其原来的本色。这是事物的最为自然的生长过程，而大块的组合、对比则更多是人为的过程。由于是在演奏中完成乐曲的创作，故而演奏本身的整体性、连贯性、自然性便保存在乐曲的形态结构之中。

此外，就乐段之间的关系，亦即段与段之间的进展而言，古琴音乐通常也不是象奏鸣曲那样用‘快－慢－快”或‘慢－快－慢”等对比法来结构全曲，也是使用渐进的方式来推进音乐的发展，使乐曲的整体仍然呈一条光滑、圆柔的曲线。即使要作呼应，也不采用西方式的规整的呈示——展开——再现三部曲结构，而是以一种极为自由的音型、音色的反复来实现的。而这种渐进性、连贯性和结构呼应上的自由性，也正是演奏本位的特点所在。

(2) 质感效果

作曲本位的重理性、重逻辑，使得它往往忽视音色的作用；而演奏本位则因其重‘器”、重物、重身体、重感觉，故尤其重视音色在音乐中的意义。

首先,演奏本位决定了古琴音乐对音色表现功能的重视。音色是一种能够产生强烈的"及物性"效果的音响形式,它能够直接使人产生对所表现之物(即相应之物)的感知效果,使音乐表现具有鲜明的"质感"。如《梅花三弄》中的第一主题——重复三次的泛音曲调,就其对梅花清纯高洁之品格的表现而言,它更多地是得力于音色,而非旋律。梅花那种高洁的气韵正是通过泛音那清亮、纯净、飘逸、悠扬的音韵才得到充分展示的。

音色既然能够产生"质感"效果,则古琴音乐自然就常常使用音色对比,而不是像西方交响乐那样常用节奏对比或强弱对比。《梅花三弄》第七段,可以看做该曲的第二主题,它主要表现梅花不畏严寒、英勇搏斗的战士品格。很明显,这个乐意就不适宜用泛音演奏,而需要一种有紧张度的音响才能将它更好地表现出来。而在古琴的音色中,最能制造紧张度的无疑是按音,特别是以绰、注等手法所弹出的上下滑音,最能体现一种力度感。这种按音与泛音在音色上所具的力度对比,成为该曲推进乐意向前发展的重要手法。而这,在作曲本位的乐曲中,是难得见到的。

此外,演奏本位还能够着眼于音色的个性魅力,自觉开发乐器的音响特性;而作曲本位则很少会想到乐器特性,更不会自觉地去开发其音响上的魅力资源。

除了散、按、泛三种音色对比之外,古琴音乐还十分注意开发其它的音响魅力。例如,古琴存在着大量的同音异弦现象。所谓同音异弦,是指同一音高的大部分音,在七条弦上都可以找到。但这七个音,由于左指按弦的徽位不同,其参加振动的弦长便不同,再加上各弦粗细有别,所弹出来的声音便相应有所不同。弦细,有效弦长长,其声音便悠扬、清亮,紧张度低;反之则声音重实、浑厚,紧张度高。古琴音乐十分重视这一差别的利用,讲究每个音的用弦效果。这在作曲本位的乐曲中则考虑较少。

另外,古琴乐器还有一个特点,即演奏大幅度(八度、十六度)的音程十分方便,不像其它乐器如古筝、二胡、琵琶需要移动较大的空间或较多的把位;而且,古琴由于弦长,节点多,其振动的基音极为丰富,因此,大幅音程间的相容性较强,在同时或先后弹奏八或十六度的音程时,在音响上十分谐和、协调。这一特点使得古琴音乐往往打破单纯的旋律进行,在连贯的旋律中出现低八度甚至十六度的音,与旋律上的音形成应和。若仅仅从旋律来说,这个现象是不必要的;但从古琴音乐的味道来说,则显得特别重要。没有演奏本位的动力机制,这个特点也是难以想象的。

3.决定演奏本位的原因

决定演奏本位还是作曲本位的原因,是看其音乐活动是以器(乐器特性)为主还是以曲(曲调旋律)为主,而以器为主还是以曲为主,又是由以下因素决定的:

(1) 乐器本身品位的高下

衡量乐器本身品味的高下,主要从以下几个方面进行:

第一,乐器的魅力如何。这是指,如果将某种乐器脱离所演奏的乐曲,它是否还有魅力,魅力程度如何。古琴在这方面是突出的,有许多人终身只能弹奏一首曲子,甚至弹不出一首完整的曲子,却仍然能够从乐器中领略到无穷的魅力。如北宋范仲淹只会弹《履霜操》,欧阳修晚年只能弹小《流水》,却仍然意趣盎然;清人汪绂自称于琴"习而不工,而依咏和声,颇通其意",都说明了这一点。

第二,乐器的表现力如何。这主要是看,一种乐器所能够表现的生活的境域有多广,表现的程度有多深,表现事物的直接性有多强。古琴在这方面也是突出的。它不仅能够制造深邃的音乐效果,不仅有着表情写意上的特别的力度,还具有丰富音色所产生的

对比性和“质感”效果。[①]

第三,乐器的象征意义,即文化哲学内涵如何。这方面更是其它乐器所无法比拟的。我们在前文所讲巫术性的功能特征,如象天地、考治乱、通神明、合阴阳、和万物等,以及后来形成的君子型人格和所积淀的丰富人文内涵,都使得古琴早已超出乐器的范畴,而上升为道器、法器、圣器。

从这三点看来,古琴品位之高,是其它乐器所难以企及的。

(2)人们对它的兴趣点如何

所谓人们对它的兴趣点,是说面对古琴时,人们最关注、最需要、最感好奇的部分是什么,这主要是看:

第一,人们最感兴趣的是演奏音乐的工具,还是它本身。在古琴,长期以来,这样一个共识是没有问题的,那就是,演奏音乐只是古琴的一个方面的内容,它的全部意义是远远超出音乐之外的。

第二,人们最要听的是它的音乐表现,还是它的音色音质。古琴恰恰是后者。光是听了古琴的发出的声音,就能使人心情舒坦,甚至能够治好多年的心理疾病,这已经不是新闻了。许多古代的文人琴家,终生弹不了几首曲子,但却同样能够从中获得无限的快乐和享受。毫无疑问,这主要不是来自乐曲,那么,就只能是来自声音。

第三,人们对它的喜欢更倾向于听,还是更倾向于弹。这方面前面已经提到过,凡是喜欢琴的人,都有接近它、触摸它、亲手弹弹它的强烈欲望;而且也总是在触摸、弹奏之中,才产生出更加强烈的爱好和更为深入的领会的。

---

① 参见刘承华《古琴表现力抉微》,《中国音乐学》2000 年第 2 期,或本书第六章中的“表现力”部分。

(3) 人们对它的需要出于什么

这里的意思是,我们需要它的原因是什么。这可以分两个方面说:

第一,我们需要它,是因为它是艺术,还是超出于艺术之上的东西,如人的精神修养。如果仅仅是艺术(古琴之作为艺术主要即在于音乐),那么,其它乐器的演奏就能够获得满足。因为,就其音乐性来说,古琴的声音并不是最漂亮,其演奏乐曲的效果也不是最好听、最能抓住人的,古人对它就有所谓"难学、易忘、不中听"之说,白居易也有"古琴无俗韵,奏罢无人听"之类诗句。与之相比,古筝、笛、箫等乐器的声音都比它更悦耳,奏起曲来也更好听,但仍有许多人乐琴而不疲。为什么?就因为琴中还有着另一种东西在招引着他们。这个东西就是独立的人格和恬淡的心境,是"众目悦芳艳,松独守其贞"式的节操,是"入耳淡无味,惬心潜有情"(白居易诗句)式的情趣。这种境界早已经超越艺术(即音乐)的范围,而进入更为广阔的生命和精神境域。

第二,我们需要它,是为了别人,还是为了自己。这是关于古琴功能张力的问题。前面讲过,古琴有两大传统,一是文人琴,一是艺人琴,其功能张力也相应有二:一为娱己,一为娱人。但这样讲并不意味着两个传统同时存在,并行不悖。我们说过,两个传统相互独立只是整个古琴史上的一个阶段,严格地说,还不是它的最为成熟、定型的阶段。到明代后期,这两个传统终于融合成为一个传统。这时候,虽然艺人琴为新传统提供了丰富而高超的技法与表现力,但是,文人琴却为它提供了灵魂,这个灵魂就包含着"自娱"的思想。所以,自那时起,几乎所有的琴人,包括职业性的艺人琴家,尽管他们非常重视技巧,也十分致力于琴曲的创作,但在谈及琴的基本理念时,都无一例外地主张自娱说。

从上述三个方面来看,我们不难明白,一种乐器究竟是作曲本

位还是演奏本位,是有着多方面的原因的。古琴的演奏本位,正是由这些原因决定的。

二、古琴演奏之法

古琴演奏有许多规矩,这些规矩不全是技巧层面的事,它更多的是通往古琴所特有的审美境界。如违反这些规矩,其琴就会变质、变味,就享受不到琴的乐趣。所以,有一些看上去像是教条的东西,实际上是包含着深刻的内涵的,是通往古琴音乐演奏中的“道”的。

1. 演奏准备

在正式弹琴之前,做好准备工作是每个琴人所不能忽视的事。这里所说的准备工作,表面上都是一些技术层面的事,实际上却有着更为重要的意义,是为了营造特定的心境服务的。它主要包括环境的选择、心境的营造和技术的准备。

(1) 选择环境

古人弹琴十分重视环境的选择。明代琴家杨表正说:“凡鼓琴,必择净室高堂,或升层楼之上,或于林石之间,或登山巅,或游水湄,或观宇中;值二气高明之时,清风明月之夜,焚香静室,坐定,心不外驰,气血和平,方与神合,灵与道合。”(《弹琴杂说》)。

古人弹琴时对环境的选择常常有各种禁忌,例如“五不弹”、“八不弹”、“十四不弹”等。其中“五不弹”是:“疾风甚雨不弹,尘市不弹,对俗子不弹,不坐不弹,不衣冠不弹。”(《文会堂琴谱》)大部分是针对环境的。同样,“十四不弹”也是:“风雷阴雨、日月交蚀、在法司中、在市廛、对夷狄、对俗子、对商贾、对娼妓、酒醉后、夜事后、

毁形异服、腋气臊臭、鼓动喧嚷、不盥手漱口。”(《琴适》)其中大部分也是环境方面的。与之相对,亦有“十四宜弹”之说,它们是:“遇知音,逢可人,对道士,处高堂,升楼阁,在宫观,坐石上,登山埠,憩空谷,游水湄,居舟中,息林下,值二气清朗,当清风明月。”(《文会堂琴谱》)

总括起来,弹琴的环境应该具备以下条件:静、洁、雅、幽。那么,其理想的场所应该是:

室内:最宜者为木质门窗隔板的房内,或竹楼之中,瓦屋纸窗之下。古人说:“弹琴之室宜实不宜虚。最宜重楼之下,盖上有楼板则声不散,其下空旷则声透彻;若高堂大厦则声散漫,斗室小轩则声不达;园囿亭榭尤非所宜。若幽人逸士于乔松修竹、或岩洞石室清旷之处,地清境寂,更有泉石之胜,则琴声愈清,与广寒月殿何异哉?”(《文会堂琴谱》)

室外:宜在回廊、庭院、亭台、水榭之中。古人认为,最宜者有四:

一宜对月弹琴:“夜深人静,明月当轩,香爇水沉,曲弹古调,此与羲皇上人何异?但须在一更后三更前,盖初更人声未寂,三更则人倦欲眠矣。”(《文会堂琴谱》)此为取其静也。

二宜对花弹琴:“弹琴对花惟崖桂、江梅、茉莉、荼蘼、薝蔔等香清而色不艳者方妙,若妖红艳紫,非宜也。”(《文会堂琴谱》)此为取其淡也。

三宜对物弹琴:“鼓琴对物,惟乔木怪石、江梅崖桂、松风竹雪,槐荫萝月之下,猿鹤麋鹿之前可也。其它妖艳之花、凡类之物,切宜忌之。”(《文会堂琴谱》)此为取其淳也。

四宜临水弹琴:“湍流瀑布,凡水之有声者,皆不宜弹琴。惟澄净池沼,近在轩窗,或在竹边林下,雅宜对之。微风洒然,游鱼出听,其乐无涯。”(《文会堂琴谱》)此则取其幽也。

案头:弹琴人可在琴案上放置少量的点缀之物,最宜者为陶质茶壶一只,兰花一盆,香炉一座,为鼓琴增添雅意。

(2) 营造心境

在这些准备工作中,场地、时间的选择往往要受客观条件的限制,不一定都能做到。此外最为重要、也容易做到的要数沐浴、宽衣、焚香三件。杨表正说:“如要鼓琴,要先须衣冠整齐,或鹤氅,或深衣,要知古人之象表,方可称圣人之器;然后与水焚香,方才就榻,以琴近案。”(《弹琴杂说》)这几件事内容不同,但目的一致,都是为了求得一种自由、洒脱的心境和风度。

沐浴

沐浴是为了让身体放松,祛除身体的尘垢与秽气,以身体之“净”来求心之“净”。徐上瀛在《谿山琴况》中专门列有“洁”条,讨论了手指的洁净对于取音的影响。他说:“修指之道,繇于严净,而后进于玄微。指严净则邪滓不容留,杂乱不容间,无声不涤,无弹不磨,而只以清虚为体,素质为用。”这是手指之净对于取音的影响。其实,使身体洁净与放松的沐浴,对古琴音乐来说更为重要,更加内在。它的实质是通过沐浴后的轻松感与洁净感来将一种洒落的生命状态激发出来,然后实现在音乐的演奏之中。

宽衣

宽衣则是通过更换宽松的衣服以消除对身体的束缚,以衣之“逸”来求得心之“逸”。弹琴时衣着之所以要宽松,要着“鹤氅”、“深衣”之类的服装,是因为只有宽松的衣服才会有一种柔软、飘逸的线条,才会有一种洒落、自在的气象。

焚香

焚香是为了使心理放松,是借助特定的仪式、环境和氛围的“静”来求得心的“静”。明代琴家徐上瀛说:“调气则神自静,练指则音自静。如爇妙香者,含其烟而吐雾;涤岕茗者,荡其浊而浮

清。”焚香本来是祭神的仪式,这里用于弹琴之先,目的正是以宗教的诚、敬、静来“雪其躁气,释其竞心”,使“指下扫尽炎嚣,弦上恰存贞洁”,以便“渊深在中,清光发外”(《谿山琴况》),展示出洒落的生命状态。但焚香也不是随便什么香都可以的,正确的做法应该是“惟取香清而烟少者”为之,若“浓烟扑鼻,大败佳兴。当用水沉蓬莱,忌用龙涎笃耨儿女态者。”(《文会堂琴谱》)

(3) 定弦与校弦

定弦,就是通过确定宫音所在弦的位置来确定各弦之间五声音阶的音程关系。古琴音乐中每一支曲调都是在特定的定弦状态下,亦即在特定的音程关系下进行的。定弦不对,乐曲便无法演奏。这里只介绍常用的几种定弦及其校弦方法:

① 三弦为宫(正调,仲吕调,F 调):

C($\underset{\cdot}{5}$)　D($\underset{\cdot}{6}$)　F($\underset{\cdot}{1}$)　G($\underset{\cdot}{2}$)　A($\underset{\cdot}{3}$)　c($\underset{\cdot}{5}$)　d($\underset{\cdot}{6}$)

此种定弦为基本定弦,故称“正调”定弦,是使用最多的一种定弦。代表曲目主要有《平沙落雁》、《梅花三弄》、《流水》、《渔樵问答》、《良宵引》、《普庵咒》、《渔歌》、《酒狂》等。

确定定弦弦式后,即需使用校弦法。校弦法有好几种,如散音校弦法、散按校弦法和泛音校弦法等。现在较为常用的是泛音校弦法。

若用泛音校弦法来校正调定弦,其方法是:以任一根弦为准,均可调出其它六根弦的音高。通常做法是以七弦为准,即先调好七弦的音高,然后依次调好其它各弦。其步骤是(以×弦×徽校×弦×徽,同音):

以　七弦 7 徽————→四弦 5 徽　同音

以　四弦 4 徽————→六弦 5 徽　同音

以　六弦 7 徽———→三弦 5 徽　同音

以　七弦 5 徽———→五弦 4 徽　同音

以　五弦 7 徽———→二弦 5 徽　同音

以　四弦 7 徽———→一弦 5 徽　同音

此种定弦常被“借调”弹奏为他种调式,即不需重新定弦就能转弹他种调式,最常见的是 C 调:

C($\underset{:}{1}$)　D($\underset{:}{2}$)　F($\underset{:}{4}$)　G($\underset{:}{5}$)　A($\underset{:}{6}$)　c($\underset{\cdot}{1}$)　d($\underset{\cdot}{2}$)

② 一弦为宫(慢三弦,黄钟调,C 调):

C($\underset{:}{1}$)　D($\underset{:}{2}$)　E($\underset{:}{3}$)　G($\underset{:}{5}$)　A($\underset{:}{6}$)　c($\underset{\cdot}{1}$)　d($\underset{\cdot}{2}$)

此调是在正调基础上慢三弦而成。其泛音校弦法为:

以　五弦 5 徽———→三弦 4 徽　同音

代表曲目有:《风求凰》、《风雷引》等。

③ 五弦为宫(紧五弦,无射调,$^{\flat}$B 调):

C($\underset{:}{2}$)　D($\underset{:}{3}$)　F($\underset{:}{5}$)　G($\underset{:}{6}$)　$^{\flat}$B($\underset{\cdot}{1}$)　c($\underset{\cdot}{2}$)　d($\underset{\cdot}{3}$)

此调是在正调基础上紧五弦而成。其泛音校弦法为:

以　三弦 4 徽———→五弦 5 徽　同音

代表曲目有:《阳关三叠》、《潇湘水云》、《欸乃》、《玉楼春晓》等。

④ 四弦为宫(慢一、三、六弦,夷则调,G 调)

B($\underset{:}{3}$)　D($\underset{:}{5}$)　E($\underset{:}{6}$)　G($\underset{\cdot}{1}$)　A($\underset{\cdot}{2}$)　b($\underset{\cdot}{3}$)　d($\underset{\cdot}{5}$)

此调是在正调基础上慢一、三、六弦。其泛音校弦法为:

以　五弦 5 **徽——→三弦** 4 **徽　同音**

以　三弦 5 **徽——→一弦** 4 **徽　同音**

以　三弦 5 **徽——→六弦** 7 **徽　同音**

代表曲目有:**《挟仙游》、《获麟操》等。**

⑤ 二弦为宫(紧二、五、七弦,**夹钟调**,$^{\flat}$E **调**)

C($\underset{:}{6}$)　$^{\flat}$E($\underset{\cdot}{1}$)　F($\underset{\cdot}{2}$)　G($\underset{\cdot}{3}$)　$^{\flat}$B($\underset{\cdot}{5}$)　c($\underset{\cdot}{6}$)　$^{\flat}$e(1)

此调是在正调基础上紧二、五、七弦。其泛音校弦法为:

以　三弦 4 **徽——→五弦** 5 **徽　同音**

以　五弦 4 **徽——→七弦** 5 **徽　同音**

以　五弦 7 **徽——→二弦** 5 **徽　同音**

代表曲目有:**《捣衣》、《秋鸿》等。**

⑥ 二弦为宫(慢一、三、四、六弦,D **调**)

B($\underset{:}{6}$)　D($\underset{\cdot}{1}$)　E($\underset{\cdot}{2}$)　$^{\#}$F($\underset{\cdot}{3}$)　A($\underset{\cdot}{5}$)　$^{\flat}$($\underset{\cdot}{6}$)　d(1)

此调是在正调基础上慢一、三、四、六弦。其泛音校弦法为:

以　五弦 5 **徽——→三弦** 4 **徽　同音**

以　三弦 5 **徽——→一弦** 4 **徽　同音**

以　一弦 5 **徽——→四弦** 7 **徽　同音**

以　四弦 6 **徽——→六弦** 5 **徽　同音**

此调定弦弦式是$^{\flat}$E **调定弦弦式的另一种调法**,**弦间的音程关**

系完全相同,只是调性高低不同。故其代表曲目亦与之相同。

除了以上诸种定弦外,还有一些特殊定弦,如《广陵散》是慢二定弦,一、二弦同音;《胡笳》是紧五慢一,一、二弦是大三度(1 - 3)关系,等等,此处不再介绍。

2 . 古琴演奏要领

乐器总是要付诸演奏才能实现其音乐表现功能的,所以,演奏是乐器获得其音乐生命的唯一途径。人们通常把演奏仅仅看成是乐谱还原为声音的一种手段,而不太注意其自身所具有的美学价值。实际上,乐器演奏本身所具的美学价值同样重要,它本身就是有意义的。就这一点来说,古琴也显示了自身特殊的魅力。其特殊之处,便是它对洒落的生命形态的完满展示。

(1) 弹坐姿势

古琴很讲究演奏姿态的美。其姿态美与众不同:从容坐弹,双手分工合作,沉着、庄重而又自然、洒脱、大气。

古琴的演奏姿势是:将琴横卧在琴桌上,演奏者对琴而坐,右手在琴头处弹弦,左手在琴面按弦。通过左右手的配合,来演奏出美妙的音乐。其弹坐姿势有如下要点:

桌、凳尺寸:桌长 100 厘米,宽 30 - 40 厘米,高 70 厘米左右。

坐姿:胸对五徽(或四 - 五徽间),身离琴约 15 厘米;两膝分开,两脚呈八字,左稍前;坐半凳,身体重心在两腿与凳之间。

身姿:胸、背自然挺直,肩略抬平,两臂自然舒展,手腕悬空。

首姿:头向左侧微俯,目视左手按弦(偶可转视右手弹弦),不可乱视。

运力:全身气力要贯通,动作要灵活自如。

古人对弹琴姿势极为讲究,曾留下许多论述,如《鼓琴有十二欲》:“神欲思闲,意欲思定,貌欲思恭,心欲思静,听欲思聪,视欲思

明，调欲养性，曲欲适情，弹欲断弦，按欲入木，急欲思缓，缓欲思促。”(《诚一堂琴谈》)又如《操琴有十戒》:“头不可不正，坐不可不端，容不可不肃，足不可不齐，耳不可乱听，目不可邪视，手不可不洁，指不可不坚，调不可不知，曲不可不终。”(《诚一堂琴谈》)又如《弹琴大病有七》:“坐无视法，摇头动足，一病也；开口努目，似骋意气，或觑视上下，瞻顾左右，二也；眼目疾速，喘息气粗，进退无度，形神散漫，三也；面色变异，或青或赤，有如羞惭，四也；有攻之岁久取声杂乱，不尽五音，虽解取声，不能用指，手势繁杂，歇指不当，五也；调弦不切，声韵不律，动失正意，听无真声，六也；弹琴之时，吟猱过度，节奏失宜，音韵繁杂，自以为能，有失古意，七也。”(《文会堂琴谱》)这些讲究除了为制造优美的音乐的效果外，还在很大程度上是为了形体的优美，为了在演奏过程中展示出生命的洒落、意态的从容和风度的大气，使演奏姿势本身具有审美的价值。

古琴在演奏姿势上的特点在同其它乐器的比较中更能够见出。

古琴属弹拨乐器，与其它非弹拨乐器比起来，其特点十分明显。如拉弦乐器通常的演奏姿势是，左手持琴按弦，右手运弓取音，双手胶着于琴，未得自由；而且，拉弦乐器演奏时其琴通常置于大腿上，这对身体的自由与灵活性也造成限制。吹管乐器的演奏姿势是双手按孔，以口吹气作声。这里，双手的灵活性和自由度更差，而且因为要用口吹气，故唇部紧张变形，不能放松。这个姿势距离自然、潇洒更加遥远。而古琴演奏时人的两手、两腿和口都是自由的，这是它所以洒落、大气的原因所在。

在弹拨乐器之中又可以分成抱弹乐器和卧弹乐器两种，古琴属于后者。抱弹乐器演奏姿势的欠洒脱、大气，应该说是比较明显的。无论是琵琶、阮、三弦，还是月琴、柳琴等，均为左手持琴(或左臂抱琴)按弦，右手弹弦作声，双手乃至双臂显然为琴所累，未得解放。

其它卧弹乐器如筝、瑟，两手虽然解放出来，获得自由，但左手按弦的动作变化较小，故略嫌单调。不若古琴的以右手于琴头弹弦，左手在琴腰琴尾按弦、走弦；右手以食、中指为主，大、名指为辅，而左手则以大、名指为主，食、中指为辅那样，分工不同，姿态有异，但互相配合，兼顾左右，于差异和变化中见其统一来得更加丰富而有韵致。

当然，这里所讲仅仅是为了突出古琴演奏姿态上的独特的美，而不是否定其它乐器在这方面的美。其它乐器在演奏姿态上也都各有其独特的、非古琴所有的风神气度和美学价值，但这不在本书的论域之内，姑且从略。

(2) 右手弹弦要领

左右手的技法要领是弹琴者首先应注意的问题，它直接关系到音的质量和演奏的效果。这里只将当代琴家龚一先生的处理介绍于后，因为他在音色音质的处理上所达到的成就早已为大家公认了。他说："为弹出饱满圆润、优美动听的音色，讲究肩、肘、臂、腕的姿势角度是重要的，然而更关键的还在于处理好手指指尖与弦之间的多种关系。一根弦紧绷于岳山和龙龈之间，'上下振动'是弦的最佳振动轨迹，要使它振动得充分合理，就须顺其'上下振动'的方向。其中指尖弹弦的方向、力度、角度及手指触弦的部位、弦触手指的部位等诸多要领，则是求得美好音色的关键因素。"①

关于右指弹弦，他着重讲了五个要领：

着弦点　是指琴弦上着落指尖的点位。最好的着弦点应在岳山与一徽的二分之一处，或岳山至一徽的五分之三处。过左音色疲软，过右音色僵硬。

触弦点　是指指尖上触弦的点位。根据指头的不同，其点也

---

① 龚一《古琴演奏法》，上海教育出版社 1999 年，第 33 页。

稍有差异。指尖肉头圆厚者,用稍近甲尖的点位触弦;指尖肉头扁薄者,用稍离甲尖的点位触弦,触弦点一般离甲尖 2 - 3 毫米为宜。

运力方向　是指弹弦时指尖的运力方向。不论向内还是向外弹弦,手指都须向琴面方向约 45 °角向下弹弦,忌与琴面平行弹弦或向上弹弦。

附着击弦　主要是指食指向外挑弦的方法。为使琴弦得到充分的振动,使音色更加圆润,富有弹性,在外向指法弹弦时,手指应稍稍离弦约 1 - 2 毫米处,而后击弦出声。无特殊需要,一般不悬指弹弦,也不粘着于弦而后顶弦、推弦、拨弦。

关节联动　是指每弹一音,从肩、肘、臂、腕至手指三关节,须呈有机的关联运动,互为传导运力。最关键的是指尖一关节、二关节要呈连环传动状态,切忌僵直或用死力。每弹完一音后,腕、掌、指必须立即放松,并置于弹下一个音的弦上。在弹击琴弦前后的一瞬间,要掌握好“预备”、“弹击”、“放松”三个过程。如是,则完成了运指的全过程。

(3) 左手按弦要领

左手的手型和手指按弦走音原则与右手一样,均以自然为上。抬起自然下垂的手掌,平置于琴面。各指微微弯曲,掌心微凹,虎口呈圆形。大指名指按弦运力时,其它手指基本保持原形,切忌手指翘直、卷曲或叉开。

现将各指要领分述如下:

大指　一关节微微凸起,与二关节呈自然弧形。大指虎口与食指连接处呈圆形,切忌形态尖扁。其它四指仍保持自然弯曲状。以距甲尖约 1 厘米处按弦,甲背与弦垂直,半甲半肉按于弦上。

名指　用靠小指一侧的指端部位按弦,不可用指尖的正平面按弦。按弦时一、二、三关节须保持自然弯曲状态,不可平直运指。着力时食、中两指也可微曲,与小指一起夹并名指,使之更加有力。

此时虎口与大指可向右微张，舒展大方，切勿缩藏。

中指　按弦时与名指的要求基本一致，只是按弦点位略向中移，但仍不用正平面或正尖端按弦。中指一般多用于一弦。

食指　多用于泛音的点触。点弦时用指端正平面。

小指　旧称“禁指”，即不用之指。但在七、五徽间泛音校弦时，因把位的方便仍可使用。

此外，在“上下”、“进复”的按弦走音时，还须掌握好腕、掌、指三者依次联动的关系及力的惯性运动。依次为腕动——掌动——指动，切不可连同小臂四者同时僵直平等移动，或手指手掌部位的单独运行。在运行中务必保持运指的“自然弯曲形态”，切勿受腕掌的牵动而使手指平直或变形。

三、古琴演奏之道

古琴演奏光讲“法”还远远不够，因为“法”只是在“术”的层面上处理问题，并未进入古琴艺术的最高境界，即“道”的境界。就这个意义上说，“道”是琴人对古琴演奏的终极追求。

乐器演奏中“道”与“术”的关系自古就是一个十分重要的问题。古琴的演奏当然离不开“术”。而且，你的演奏若想打动别人，获得较强的艺术感染力，还非得具备一定复杂性和高度纯熟的“术”不可。但是，在古代琴家看来，“术”对于古琴演奏来说固然是必要的，却不是唯一的。比它更为重要的还在于如何将你所要演奏的乐曲的内涵和律动融入自己的生命体验，使曲中有我，曲即为我，进入“曲我合一”的“道”的境地。在古代琴家看来，演奏之道高于演奏之术。要想达到这种“道”，固然离不开“术”，但又必须超越这“术”。庄子说过：“言者所以在意，得意而忘言。”如同有“言”才

能"得意",但"得意"又必须"忘言"一样,琴乐的演奏也是由"术"才能入"道",但"得道"又必须"忘术",即必须完成对"术"的超越。

1.对技巧的超越

在古琴演奏之"术"中,包含方法(操作要领、原则)和技巧(操作手法和能力)两个层面的东西,其中最重要、最难掌握、也最难超越的是技巧。

对于古琴演奏来说,技巧当然是必不可少的,它的重要性无庸多说,古代的琴家就十分重视它。唐代薛易简即强调弹琴要"用指轻利,取声温润",做到"手静"(《琴诀》);宋代成玉磵又提出指法不可太遒劲,也不可太懦弱,鼓琴要"严毅",手指宜润不宜燥,弹琴最忌头动身摇,指法既要简静,又须气韵生动(《琴论》)等,都属技巧方面的要求。明代以后,对技巧的讲究亦更加细致精微,如徐二勋《响山堂指法纪略》专门谈了指法的禁忌。苏璟《弹琴八则》论述弹琴的具体环节,如得情、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辨派等;陈幼慈《琴论》论述了如何取"韵"的问题;蒋文勋《琴学粹言》分论左右手指法要点(如点子、轻重、手势和吟猱、绰注、上下)等,也均属技巧性的说明。这些表明,古代琴家并不轻视技巧。

不过,古代琴家对技巧的重视是在特定的层面上讲的,它是指操琴者在特定的习琴阶段必得修持的事体。但作为一名高水平的琴家,或作为真正意义上的琴乐,则又必须在一定的时候能够超越这一阶段,消解对技巧的执着。所以,从高一层次上说,琴家们又并不重视技巧。与技巧相比,他们更为重视的是对自身生命感觉和乐曲的情感意境的体验和把握。例如同样是薛易简,他在提出弹琴要"用指轻利,取声温润"之后,更为强调的则是"声韵皆有所主",就超出了技巧的范畴;同样是成玉磵,他在对诸种技法提出具体要求的同时,又特别强调弹琴应"以得意为主",应"出于规矩准

绳之外”;认为“攻琴如参禅”,在悟而不在力;强调弹琴人不可以“苦意思”,而应持“忘机”之心等等,就都是对琴演奏的更高境界的要求。这个更高境界,就是对自身生命感觉和音乐情感意境的体验和把握。

如何才能完成对自身生命和乐曲情感意境的体验和把握?首要一点,就是必须超越对技巧的执着,将重心放在心性感觉的培养上。只有不拘技法,注重感觉,才能使琴乐始终贴合着人的生命,展示出洒落的生命形态。清人汪绂便曾自说其弹琴是“习而不工,而依咏和声,颇通其意”(《立雪斋琴谱小引》)。这“通其意”即为“道”,而“工”仅仅是“技”。欲得其“道”则须超越其“技”。《列子》所述师文学琴的故事,讲的也是这个道理。师文从师襄学琴,三年不成章。师襄让他回去。师文说:“文非弦之不能钩,非章之不能成。文所存者不在弦,所志者不在声。内不得于心,外不应于器,故不敢发手而动弦。”这席话表明师文是从一个更高的境界要求自己的琴艺的,他已真正地领悟了幽深的演奏之“道”。果然,时过不久,当他再次向师襄弹琴时,情况便完全不同,其琴艺之高妙,可与师旷媲美。很明显,这里师文的成就并非来自技巧的训练,而是出自内心的修养所得。古代琴人们都特别讲究“养心”而非“养手”。清人祝凤喈说:“鼓琴曲而至神化者,要在于养心。”所谓“养心”,就是“先除其浮暴粗厉之气,得其和平淡静之性,渐化其恶陋,开其愚蒙,发其智睿,始能领会其声之所发为喜乐悲愤等情,而得其趣味耳。”(《与古斋琴谱补义》)可见,“养心”的实质就是培养演奏者对生命、人生、社会、生活的领悟性与感受性,使之达到敏锐而又精微的地步,其目的就在于使你能够对乐曲中的生命情感意境进行有效的捕捉与表现。而要做到这一步,就必须“出于规矩准绳之外”,即必须完成对技巧的超越,使心与手均获得自由。

2．对谱本的超越

古琴音乐是靠口传心授和琴谱得以传承的。一般说来，古琴的演奏虽然常以口传心授的方式进行，但谱本仍然占有一定的位置。就琴乐历史的微观方面说，口传心授的作用可能更加直接明显；若就其宏观方面说，则谱本的意义无疑更加重要。正因为此，古代琴家特别重视谱本，他们尽力搜集各种琴谱，认真勘校、编印以使传世；在习操古人之曲时，也无不尊重谱本，以习得古人之真精神、真趣味为至高的目标。所以，自古以来，照谱弹琴一直是习得琴曲的必由之路。

既然是“必由之路”，我们又如何能够“超越”？这里关键是看琴乐“演奏”的内涵是什么。如果仅仅将“演奏”看成是文字曲谱向音响曲调的转换，使之具有可听可闻的旋律与节奏，那么，照谱弹奏就够了。但是，如果将“演奏”理解为对人的生命感受和音乐意境的音响表现，则照谱弹奏就显然不够了。由于人的生命状态和精神意境永远是一个活的、时时可能出新的、且始终伴随着无限个性的过程，所以，演奏在本质上便是一种具有无限可能的创造性活动，而谱本则仅仅是一套固定的、符号化了的音时和音程体系。这是一对矛盾。是用僵硬的谱本来模压生动的感受，还是用生动的感受去激活僵硬的谱本？古代琴家选择了后者。

只要稍稍翻一下琴史，我们就不难发现，在历代著名琴家中，很少有人将自己拘泥于书谱之上，很少有人纯然以“按图索骥”的方法来演奏琴曲。尽管古琴在很早就有了记谱法，有了乐谱的流传，但是，由于时代与情境的差异以及个人经历、性格、情感方式的不同，谱中的音乐结构同演奏者的乐感结构往往不很吻合。如果不顾这种差异，机械地照谱弹奏，就必然导致音乐表现上的“隔”，无法使演奏达到应有的“曲我合一”。所以，演奏家们从来不将这

些乐谱当做定型的、教条的东西来对待,而是常常根据自己的理解和体验对它加以适当的改动,在原来的乐曲中糅进自己的生命体验。宋代琴家赵希旷就批评过"专务喝声"和"只按书谱"的做法,指出"喝声则忘古人本意,按谱则泥辙迹而不通"(引自《琴书大全》)。这种演奏中允许对原谱作即兴发挥,已成为古琴音乐修习和传承的一个重要传统,是古琴美学中"演奏即创作"这一理念的产物。

超越谱本的另一种形态,是指在对谱的读解和弹奏中,演奏者穿越乐谱和曲调,进而去领略和把握乐谱之外的音乐和人生内涵。在这方面,孔子是一个典型。据《韩诗外传》记载,孔子向师襄学琴,其中一曲学了很久,师襄认为他已经学得很好,多次劝他再学别曲。但他总是不肯。他先说自己"已得其曲矣,未得其数",继而说"已得其数矣,未得其意",接着说"已得其意矣,未得其人",不久又说"已得其人矣,未得其类",始终不肯罢休。直到最后他终于从音乐中看到文王的人格乃至容貌,才终于罢手。这里从"曲"到"数",到"意"、到"人"、再到"类",实际上就是一个不断超越谱本的过程。"曲"是曲调,"数"指结构,这两者尚属谱本范畴;"意"是指乐曲的人生意蕴,已超出谱本,进入演奏者的心灵状态了;而"人"(作者的为人)和"类"(作者的形貌)则更是需要演奏者自身的人生经验和丰富想像力才能完成的境域。虽然孔子在各个阶段的所得都是以曲谱为根据的,但如果他始终拘泥于曲谱,放不下谱本,他就不能够充分调动他的人生经验与想像力,将死谱读活。所以,超越谱本,并非意味着谱本是可有可无,而只是不能拘泥于谱本。明代萧鸾说:"谱,载音之具,微是则无所法,在善学者以迹会神,以声致趣,求之于法内,得之于法外。"(《杏庄太音补遗序》)"法内"即为谱本,"法外"则为音乐的内涵,则为生命体验,则为"道"。

3．对演奏的超越

演奏作为一门艺术，它必得有自己独特的规范、要求和程序，必得修习者要认真、严肃、并花费相当功夫去对待它。正因为此，古代琴家无不认真地对待演奏，甚至对演奏提出一系列近似苛刻的要求。如明代杨表正就在他的《弹琴杂说》中对演奏的场所、环境、准备、衣着、心境、姿势等方面提出极为具体的要求，历代琴家还常常有所谓“五不弹”、“八不弹”、“十三不弹”之类的禁忌，以及演奏前必须完成的如宽衣、沐浴、净手、焚香等仪式性的准备工作等等，其用意均是为了强化演奏者的“演奏”意识，提醒演奏者在演奏上不能疏忽和懈怠。

但是，正如对技巧和谱本的重视只是特定阶段的要求一样，对演奏意识的强调也是习琴者在特定阶段所必须遵循的要求。同样，与学好技法和书谱的标志是对它们的超越一样，在演奏的更高阶段所要做的也自然是对演奏本身的超越。实际上，只有完成对演奏的超越，才能真正做到对技法和书谱的超越。

那么，这必须被超越的演奏究竟是什么？简单地说，它就是人的手与弦、心与谱的关系。苏轼《题沈君琴》诗云：“若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣。若言声在指头上，何不于君指上听。”演奏就是演奏者全身心地体验曲中的乐感、并通过手指让它完满地实现在琴弦上的过程。演奏的核心即在于如何处理心与谱、手与弦的关系。所有演奏的训练都是力求使这种关系达到水乳交融、浑然一体的境地。

当心与谱、手与弦的关系还需要你去处理时，即意味着你仍然在将演奏当作演奏，因而也就意味着你的心、谱、手、弦之间尚未达到高度的默契与统一。只有当你演奏时而又忘其为在演奏，才算达到真正的演奏境界，进入演奏之“道”。嵇康在《兄秀才公穆入军

赠诗》诗中曾描述过这一境界是:“目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄。”这是一种何等从容自然、无拘无束的境地!在这里,有的只是心意的回旋和人宇的交融,乐器的演奏已经不再是“演奏”,而是成为演奏者的生命之一部乃至全部了。宋代白玉蟾(号海南道人)在论卢山杏溪吴唐英的弹琴艺术时,也极赞他的演奏是“弦指相忘,声徽相化,其若无弦者。”(引自蒋文勋《琴学粹言》)清人蒋文勋对海南道人的这一评语亦大为赞赏,说:“非唐英指法之妙,不能凭空撰出此语。亦非海南道人,不能道得此数语。弹琴之妙止此矣,言琴之妙亦止此矣。”显然,蒋文勋是把“弦指相忘,声徽相化”看成是琴乐演奏的最高境界的。宋代朱长文在评师文琴艺之妙时亦表现出同样的意思,他说:“若师文之技,其天下之至精乎!故君子之学于琴者,宜正心以审法,审法以察音。及其妙也,则音法可忘,而道器冥感,其殆庶几矣。”这种“音法可忘而道器冥感”的妙境,就正是海南道人所说的“弦指相忘,声徽相化”的妙境。清人祝凤喈在总结自己琴艺的发展过程时也说过同样意思的话,他说:“偶寄所感,觉五年一变,今凡三变矣:初变知其妙趣,次变得其妙趣,三变忘其为琴之声。每一鼓至兴致神会,左右两指不自期其轻重疾徐之所以然而然。妙非意逆,元生意外,浑然相忘其为琴声也耶!”(《与古斋琴谱补义》)这种“弦指相忘”、“忘其为琴”的境界,说白了,正是那种“非演奏”的演奏状态,亦即我们所说的对演奏的“超越”状态。

这种超越的“非演奏”状态之能够得到琴家的青睐,定有它的缘由。这缘由不是别的,正是生命状态的被激活。因为只有在这种“非演奏”的状态中,琴家才能够进入充分的生命体验,并将它带入音乐,赋予音乐以“生气”与“活力”。明代文人琴家张岱就曾经将演奏的这种极境归之为有“生气”。他说:“古人弹琴,吟、猱、绰、注,得手应心,其间勾留之巧,穿度之奇,呼应之灵,顿挫之妙,真有

非指非弦、非勾非剔一样生鲜之气，人不及知、己不及觉者。非十分纯熟，十分陶洗，十分脱化，必不能到此地步。盖此练熟还生之法，自弹琴拨阮、蹴鞠吹箫、唱曲演戏、描画写字、作文做诗，凡诸百项，皆藉此一口生气。得此生气者，自致清虚；失此生气者，终成渣秽。吾辈弹琴亦惟取此一段生气已矣。今苏下之人弹琴者，一字音绝方出一声，停搁既久，脉络既断，生气全无。此是死法，吾辈不学之可也。”（《与何紫翔》）这里的“生气”，就是一种鲜活的生命状态；而“练熟还生”，也正是指在演奏中通过技巧、曲谱的熟练来超越演奏本身，使演奏回复到鲜活的生命状态。进入生命状态，纯粹操作意义上的“演奏”便自然消隐，或者说，被超越了。这个时候，演奏已经不存在了，或者说，不是以演奏的面目存在了。这样的演奏才算得上是真正意义上的演奏。也是在这个时候，演奏之“道”才会向你敞开。

第五章　古琴音乐的母题及其文化意蕴

古琴音乐的"母题"是指在音乐行为(包括创作、演奏、演唱等)中经常出现的主题或题材。任何民族、任何类型的音乐,不论是东方的还是西方的,是文人的还是民间的,都有一些经常出现的母题。这些母题有些是属于某一种音乐所特有的,也有一些是许多音乐所共有的。但即使是共有的,它们在各自音乐中的表现方法又往往是不同的。这一切,便是构成一种音乐的美学特征的重要因素。

音乐母题的这种独特性是由文化赋予的。一种音乐选择以什么样的母题作为表现内容,从根本上说,是由这音乐主体的生存状况和文化形态决定的。① 所以,要想深入了解一种音乐,就必须了解这种音乐所经常表现的母题;而要了解一种音乐的母题,又必须了解形成这种母题的文化,把握这种母题所暗含着的深层文化意蕴。古琴音乐有着独特而又强大、持久的魅力,这魅力在很大程度上即来自自身独特的母题,来自其母题自身所暗含着的丰厚深邃的文化意蕴。

① 参见刘承华《以文化激活音乐》(《人民音乐》1999 年 11 期)、《也谈音乐与文化》(《乐府新声》2001 年 3 期)、《在文化、历史与生命的律动中阐释美》(《黄钟》1996 年 2 期)、《从文化传统看中西音乐传统的不同》(《黄钟》1995 年 4 期)、《中西乐器的音色特征及其文化内涵》(《乐器》1996 年 2 期)、《中西音乐形式的差异及其文化内涵》(《黄钟》1997 年 3 期)等文章。

一、自然母题及其文化意蕴

在中国人、特别是中国文人的精神生活中，大自然始终占有特殊的位置。中国人总是在大自然中去体验自己的胸襟、情趣和人格，在大自然中寻找自己心灵的归宿和感受上的深深契合。这种现实生活中的天人合一、心物交融，决定了古琴音乐常常以大自然为母题，其中最常见的有以下三种：月、山水和渔樵。

1．月

"月"作为传统音乐的一个母题，其地位是十分突出的。在历史的各个时期、各个种类的器乐中都可以看到以月为题材的乐曲。除在琴曲中有《秋月照茅亭》、《关山月》、《良宵引》、《箕山秋月》、《溪山秋月》、《中秋月》等名曲外，在其它各类的器乐曲中亦常能见到。如在琵琶就有《月儿高》、《浔阳夜月》、《汉宫秋月》、《灯月交辉》等，二胡有《二泉映月》、《良宵》、《月夜》等，至于合奏曲中的《春江花月夜》、《平湖秋月》、《花好月圆》、《彩云追月》等，就更是人所皆知的名曲。月在中国传统音乐中的重要性是与她自身所含有的文化意蕴分不开的。这个文化意蕴即是：月象征着和谐、宁静、妩媚、休息和超脱，代表着中国文化中崇尚柔性的一面。

就从神话学与人类学的观点看，"月"在中国文化中的基本寓意是"母性"与"女性"，属于"阴"。《礼记》云："大明生于东，月生于西，此阴阳之分，夫妇之位也。"(《礼记·礼器》)"大明"就是"日"，古人以"阴""阳"来标示日、月，称日为"太阳"，称月为"太阴"。在西方文化中，日神阿波罗始终占有极重要的位置。而在中国神话中，虽然既有日神也有月神，但它们的地位以及人们对它们的态度却

很不相同。中国神话中的日神是羲(羲和、伏羲、尚羲同为一人),月神是娥(女娲、女和、尚娥、嫦娥同为一人)。羲代表太阳、代表理性(如伏羲作八卦)、代表统治、代表威严,娥则代表月亮、代表生命(如女娲造人,嫦娥窃不死药)、代表辅佐(如女娲补天)、代表柔美。[①] 从结构上讲,两者正好相反相成。然而,人们对他们的态度却很不相同。对男日神羲,人们是敬而远之,又时而怨之,羿射十日和夸父追日以及各种旱灾神话故事即说明了这一点。而对女月神娥,人们则表现为深深的崇敬、亲近和依恋。月神女娲,就既是人类的始祖、伟大的母亲,同时也是补天的英雄,人类的救星。

这类神话显然产生得较早,是母系氏族社会的产物。至母系王国衰落,父系王国崛起时,这些神话中的伟大母亲都一个个地被嫁给男性神,像姜嫄、简狄成了帝喾的妻子一样,女娲也成了伏羲的妻子。更值得我们注意的是嫦娥的故事。据有关神话学家考证,嫦娥就是女娲。在嫦娥奔月的故事中,至少有下面几点值得注意:

(1) 嫦娥之所以要离开她的丈夫,是因为她"怅然有丧"。显然,这些"丧"的正是母系王国的消失,是出于对父系王国统治的不满;

(2) 她得以离开的工具是"不死之药",而"不死之药"正是出于对生命的追求,这种追求又正是这位生命创造者,这位伟大母亲的神圣职责;

(3) 她所去的地方不是别的,而是月亮,因为此时的人间世界都已被男性王国所取代,只有月亮上还保留有一片女性王国的净土。

(4) 在这片净土上,既有女性,也有男性(吴刚),但显然女性是主宰,而男性是奴仆,是罪人,并被罚以永远没有完结的劳役。

显然,这是对人间世界男性统治的想像性的报复。这一则神

---

① 参见何新《诸神的起源》,三联书店1986年。

话无疑是人类进入父系社会后的产物,反映了女性王国失落后的悲怨与挣扎。

不过,女性王国的沦丧并未带来女性文化的消逝。由于父系社会的建立导致了连连不断的战争、掠夺、杀戮、冲突,所以人们虽然在现实中不得不在父系文化的漩涡中挣扎、拼搏,不得不遵循着父系文化的"游戏规则",但在心底深处仍然深深地向往着和谐宁静的女性文化。以柔克刚,以退为进,以静待动,以不变应万变等人生的准则便很快成为中国人普遍的行为准则。所以,几千年来,中国人总是努力在现实的倾轧之外寻找一个理想的避难所。这个避难所可能有各种形态,但它们必然有一基本的特点:具有女性的温馨、妩媚、和谐、宁静,能给生命带来愉悦和安适。中国的艺术之所以总是努力为人们提供一个超脱现实的场所,营造一个休息、娱乐的空间,原因正在这里。

此外,再就现实中的日月世界来说,月下的世界又是那么洁净、静定、朦胧而使人迷醉。如果说,以日为代表的白天是使用理智和力量去征服世界、改造世界,代表着劳作与务实,那么,以月为标志的夜晚就意味着轻松、休息、寂静与超脱。在日光下,一切都显得明朗而清晰,美丑善恶一览无遗,使你很难以超功利的态度去营造你的审美心境;这是理性的、科学的世界。而月下的朦胧光影则使万物披上一层薄纱,将你和它们拉开距离,进入那种"隔帘花叶有辉光"(陈简斋诗句)的情境。月亮能够使你与周围事物拉开距离,使你从日常功利活动和理性活动中超脱出来,使万事万物披上一层美的彩衣,产生化腐朽为神奇、化粗陋为精美的效果。明代文人张大复在其《梅花草堂笔谈》里有一段记述,很能说明这一点:

> 邵茂齐有言,天上月色能移世界,果然!故夫山石泉涧,梵刹园亭,屋庐竹树,种种常见之物,月照之则深,蒙之则净,

金碧之彩，披之则醇，惨悴之容，承之则奇，浅深浓淡之色，按之望之，则屡易而不可了。以至河山大地，邈若皇古，犬吠松涛，远于岩谷，草生木长，闲如坐卧，人在月下，亦尝忘我之为我也。今夜严叔向，置酒破山僧舍，起步庭中，幽华可爱。且视之，酱盎纷然，瓦石布地而已。戏书此以信茂齐之语，时十月十六日，万历丙午三十四年也。①

这就是美的诞生。这样的美正是月神的、女性的，也就是中国式的。这种美是和谐，是宁静，是温馨，是超逸，所以它能为人们提供一个"藏休息游之所"(唐君毅语)，为人们医治在白天的搏斗中留下的创伤，抚慰那些在搏斗中疲乏了的灵魂和孤独、寂寞的心境。

正因为此，在中国艺术中，"月"作为女性的象征与柔美的化身，便自然地格外受到中国人，特别是艺术家的亲睐了，以"月"为母题的艺术作品，包括诗歌、绘画、音乐等便被陆续地、大量地创作出来。从而，由'月'的象征意蕴长期积淀而成的审美原型和审美理想在中国人的心灵深处牢牢地铭刻了下来，成为支配中国人的几乎全部艺术创造和审美生活的一个重要方面。琴曲《秋月照茅亭》，所写月下之景亦有同样的妙处。明代朱权说："盖曲之趣也，写天宇之一碧，万籁之咸寂。有孤月之明秋，影涵万象。当斯之时，良夜寂寥，迢迢未央，孤坐茅亭，抱琴于膝，鼓弦而歌，以诉心中之志。但见明月窥人，入于茅亭之内，使心与道融，意与妙合，不知琴之于手，手之于琴，皆神会也。"(《神奇秘谱》)《箕山秋月》写的虽是巢父、许由隐居箕山之作，但音乐有'洋洋盈耳之妙，一唱三叹之音"(《乐仙琴谱》)；"古澹夷犹，有啸风弄月、遗世独立之意"，"如在

① 转引自宗白华《美从何处寻》，《美学散步》，上海人民出版社 1981 年，第 17 页。

幽崖邃壑，听万顷松涛，浩浩乎冯虚御风，不复知有人世间也”(《五知斋琴谱》)。这“遗世独立”、“不复知有人世间”，就正是出于对现实世界的不满和理想世界的向往，而这理想世界，又正是同“月”分不开的。此外，还有《关山月》、《梅梢月》、《江月白》、《秋宵步月》、《月上梧桐》等曲，也体现了“月”的意境或意蕴。

至于琴以外的乐曲，月之作也不在少数。这些作品虽然不一定都有遗世独立之志，但同样表现出女性式的宁静柔美，呈现出一种令人销魂化魄的意境。如合奏曲《春江花月夜》、《月儿高》就都是以描绘月下江山城廓为主要内容的，从夜月初升一直到夜深月斜，镜头频频转换：时而是微风拂拂，清月吐辉，时而是青山叠翠，花枝弄影，时而是波心荡月，水天一色，时而是激浪拍岸，渔歌悠悠。那鳞次栉比的城市建筑，重重叠叠的亭台楼阁，江面憧憧的游船人影，经由浮银般月色的晕染，显得温静、优雅、素洁，有如仙境。正是月，才使这些景色产生出特别的魅力，营造出令人心醉神往的意境。月下的世界是无我的世界，在那里，万物与我都融入一个大和谐的境界之中了。

2．山水

在传统琴乐中，“山水”之作历来占有重要位置，其创作年代也更为久远。从先秦时伯牙的《高山流水》开始，山水之作便层出不穷，最知名的就有《石上流泉》、《潇湘水云》、《泛沧浪》、《水龙吟》、《沧海龙吟》、《秋江夜泊》、《阳春白雪》等，它们是专门描写山水的曲子。至于其它涉及山水的乐曲如《平沙落雁》、《秋鸿》、《塞上鸿》等就更多了。这也是因为，山水在中国人的心目中有着特别的文化意蕴。

山水作为自然的一个重要方面，它与中国人特别是文人有着特别的联系。中国人总是把自己看成是自然的产物，把自然看成

是亲密的朋友。这一点与西方有很大不同。西方文明主要建立在航海与狩猎的基础上,按照汤因比“挑战-应战”的理论①,它是西方人对海洋与森林草原所作挑战进行应战的产物。这种应战方式主要表现为对自然(海洋和野兽)的征服和驾驭(航海与狩猎),体现的是人对自然的一种战胜关系和优越地位,故而有“人是万物的灵长”的观念。在这种观念支配下,他们自然要将自己同自然区分开来,形成主客二分、崇主抑客的倾向。在他们看来,人是自然的统治者、征服者,而自然则是人所统治和征服的对象。《旧约全书》说:“我们要按照我们的形象,按照我们的模样造人,让他们统治海里的鱼,空中鸟,地上的牲畜,以及整个大地和大地上的一切爬虫。”把人看成是这个世界的主宰和目的,把自然看成人的对立面,确实是西方人的一个重要观念。正因为此,在西方的艺术创作中,无论是文学、绘画,还是音乐,自然题材总是迟迟不能进入作品,自然也迟迟进入不了他们审美的视域。直到18世纪,纯粹以自然为题材的艺术作品才正式出现,而它的成熟则更晚,是在19世纪。

与之不同,中国文明虽然也起源于对自然的应战,但由于应战对象的不同,其应战方式也就大异其趣。中国文明主要产生于对土地的应战。对土地的应战同对海洋、森林草原的应战有很大不同,它主要不是征服驾驭型,而是开发利用型(主要是耕种),其特点是:人对它的依赖远大于对它的征服,对它的顺应也远大于对它的改造。这一特定的应战方式,便形成中国人与自然的独特关系——人以自然为友,努力亲近自然,保持与自然的统一与和谐,互相支撑、互相依存的,而不是像西方那样是对立的,不是统治与被统治、征服与被征服之关系。孔子说:“知者乐水,仁者乐山”(《论语·雍也》),所体现的就是这种亲密的关系。中国哲学中的

① 参见汤因比《历史研究》,上海人民出版社1966年。

“天人合一”、“天人感应”等命题，即由此而来。这体现在艺术上，就有了自然（主要是山水）题材的早熟和大量出现。

不过，中国人对自然的表现和领会有一个发展过程。在先秦、两汉，自然主要是以象征的形式为人接受的，它通过象征手法将自然的种种特征与人伦的特征相联系，获得‘同构”关系，从而加以欣赏。譬如对水的观赏，孔子就作了伦理化的解释：

> 夫水，大偏与诸生而无为也，似德。其流也埤下，裾拘必循其理，似义。其洸洸乎不漏尽，似道。若有决行之，其应佚若声响，其赴百仞之谷不惧，似勇。主量必平，似法。盈不求概，似正。淖约微达，似察。以出以入，以就鲜絜，似善化。其万折也必东，似志。是故君子见大水必观焉。（引自《荀子·宥坐》）

他对山的观赏，循的也仍然是这一路径：

> 山川神祇立，宝藏殖，器用资，曲直合，大者可以为宫室台榭，小者可以为舟舆桴楫。大者无不中，小者无不入，持斧则斫，折镰则艾，生人立，禽兽伏，死人入，多其功而不言，是以君子取譬也。且积土成山，无损也，成其高，无害也，成其大，无亏也。小其上，泰其下，久长安，后世无有去就，俨然独处，惟山之意。（引自董仲舒《春秋繁露·山川颂》）

这是以象征比德的方法使自然之水获得人伦意义，从而进行观赏。早期的琴曲《流水》虽然不可得见，但可以推想其象征意味是比较浓厚的。据现存曲中对流水形成过程（由涓涓细流到积成深潭到汹涌而出再到汇入江河）的描绘就留有比德的痕迹，它象征着一种精神，一种人格或人的成长过程（童年的天真、青年的求学

与磨练、中年的成熟),并且很可能是因为这个象征才获得审美意义的。如果是这样,那么,对《流水》的这种欣赏还是一种间接的欣赏,它尚未能够使观赏者产生一种与万物冥合,浑然无间的感受。所以,严格地说,它还不是对自然美(山水)的成熟的、纯粹的欣赏。

到魏晋以后,这种伦理化的态度逐渐让位于"情感化"的态度;在艺术上,伦理意义上的自然也逐渐为审美意义上的自然所代替。这时候,不需要任何象征的中介,只要心灵一接触到自然,它们就会立刻相亲相悦,发生共鸣,将一片自然风景顷刻间转化为一片心境,一种感悟。例如:

> 简文入华林园,顾谓左右曰:"会心处不必在远。翳然林水,便自有濠濮间想也,觉鸟兽禽鱼,自来亲人。"
>
> 王司州至吴兴印渚中看。叹曰:"非唯使人情开涤,亦觉日月清朗。"
>
> 王子敬云:"从山阴道上行,山川自相映发,使人应接不暇,若秋冬之际,尤难为怀。"
>
> 顾长康从会稽还。人问山川之美,顾云:"千岩竞秀,万壑争流,草木蒙笼其上,若云兴霞蔚。"(刘义庆《世说新语》)

这样的山水审美只能出之于魏晋——公元3世纪-4世纪时的中国,因为魏晋时代正是中国第二次思想大解放的时代,从内容上说,它是中国人的生命意识得以觉醒的时代。如果说,在先秦的第一次思想大解放中,主要成果是把人从宗教的世界中拉回到人伦世界,那么,这一次则是将人从人伦世界又拉回到自然世界。所以,正是在魏晋,道家学说压倒儒家学说而成为统治思想;也正是从这时开始,表现自然山水的作品:山水诗、田园诗、山水画以及山水游记顿然发展起来,成为此后中国艺术与美学的主干。我们只

要看一看此后的中国文人对山水的创造是如何地有心得,其辨别感悟是如何地深微精细,如何地充满生命的情趣和灵性,就可明白。例如在 11 世纪的北宋,有一位画家这样地表达了他对山水趣味的领会:

> 山以水为血脉,以草木为毛发,以烟云为神采。故山得水而活,得草木而华,得烟云而秀媚。水以山为面,以亭榭为眉目,以渔钓为精神,故水得山而媚,得亭榭而明快,得渔钓而旷落,此山水之布置也。
>
> 山无烟云,如春无花草。山无云则不秀,无水则不媚,无道路则不活,无林木则不生,无深远则浅,无平远则近,无高远则下。(郭熙《林泉高致》)

在中国古代,对山水情趣的这样一种深邃而雅致的领悟,是每一个经营山水艺术的人必备的修养。

代表着这一阶段山水审美精神的音乐作品,应首推郭沔的《潇湘水云》。它以精细的笔触描画了南岳衡山的优美景致,那多次使用的带有泛音的旋律,衬托了湘江潇水那浩渺的绿波和九嶷山头那缭绕的白云,渲染了平静的江面上波光粼粼、云影穿梭交织的五彩画面;那强劲刚烈的滚拂手法,则奏出江流的奔腾峻急和内心的悲愤感慨,使全曲张弛有致,浑然成景。《大还阁琴谱》分析说:"今按其曲之妙,古音委婉,宽宏茂澹,恍若烟波缥缈。其和云声二段,轻音缓度,天趣盎然,不啻云水容与。至疾音而下,指无沮滞,音无痕迹,忽作云驰水涌之势。泛音后,重重跌宕,幽思深远。"如果说,《流水》体现的是先秦人对自然山水的关系,象征的意蕴还比较强烈,那么,《潇湘水云》体现的则是魏晋以后人对自然山水的关系,象征退居次位,对山水之美的直接感受占据了主导地位。如果说,

《流水》主要侧重于对水的动势的描写,模拟是它最重要的手法,那么,《潇湘水云》则转向对浩瀚水势、天光云影的描写,抒情成了它最重要的手法。前者比较活泼、昂扬,以流动感和速度的美取胜;后者则较为深沉、稳健,以空间感和幽深的美取胜。两首曲子,代表的是两个不同阶段、也是两种不同类型的山水审美路径。

3.渔樵

既然中国文人是把自然山水作为自己情感的寄托和生命的归宿,那么,他们就会尽可能地让自己亲近这个大自然,尽情地在大自然的怀抱中寻得温暖、宁静与和谐。不过,亲近大自然,回到大自然,实际上存在着两种方式,这两种方式实际上代表了两个层次,两种境界。一种是将自然作为自己的对象,当人们在自己的生活中遇到挫折,感到疲倦时,暂时放下手中的事情,来到大自然的怀抱,享受一下宁静与超脱,使疲乏的心灵得到片刻的休息。无数文人的登高临远,游山玩水即属此类;这些文人在登临游玩之余所写的山水诗和游记亦属此类;我们前面所介绍的山水之曲也属于这一类型。对自然的这种亲近也能够享受到和谐与融合,但那只是生活的一部分,仅仅是一种点缀和调剂,而不是生活本身,更不是生活的全部;它只是暂时的,而不是持久的。所以,就其与自然的关系而言,他们仍然分而为二,其所得的乐趣也就十分有限。但对于士夫文人来说,似乎也只能这样了。

另一种方法是真正地成为一个"自然人",真正地随时随地都在同大自然交往、亲近,使自己本身就成为大自然的一个部分。但这条路径无论对于士夫文人,还是对于村夫渔者来说都是十分困难的。对于村夫渔者,他们是真正的自然人,但由于长期以渔樵为生,向大自然索取生活资料已成为一种固着的心理定势。所以,在渔樵的现实活动中,很难使自己超脱出来,作超功利的观照,获得

审美的满足。而士夫文人由于其生活和职业高度文明化,使得他们越来越远地离开自然,也难以与大自然达成浑然无间的关系。真正能够实现这个境界的只有两种情况:一是士夫文人想像中的渔夫樵夫,这是经过加工了的现实;一是成为隐士的士夫文人,这是自然化了的文明。但无论是哪一种,它们都体现了一种新的追求,即不满足于上述那种仅仅在精神上暂时复归自然,而是追求身心全然回到自然,而且是永远的。

正是在这一精神的支配下,那些以渔樵为母题的乐曲,如《渔歌》、《樵歌》、《渔樵问答》、《欸乃》、《醉渔唱晚》等才被大量地创作出来,构成中国传统音乐长廊中的一道特别的风景。这类乐曲所体现的一个共同主题就是,在大自然中实现人生的自由、快乐与解脱。例如琴曲《渔樵问答》,《乐仙琴谱》云:"此曲因见青山绿水,万古常新,惟渔与樵划迹于深山穷谷,埋声于巨浪洪涛,天子不能臣,诸侯不得友,是以金兰同契,拉伴清谈,治乱兴亡,得失是非,尽付于渔樵谈笑之中矣。"(《乐仙琴谱》)《杏庄太音续谱》对它的解题说:"古今兴废有若反掌,青山绿水则固无恙。千载得失是非,尽付之渔樵一话而已。"《琴学初津》的解题也表达了同样的意思:"《渔樵问答》曲意深长,神情洒脱,而山之巍巍,水之洋洋,斧伐之丁丁,橹声之欸乃,隐隐现于指下。迨至问答之段,令人有山林之想。"渔樵这一生存方式实际上是古代文人对反复无常的朝代更替和宦海浮沉感到厌倦,从而转向大自然寻求解脱的产物。那远离宦海的渔樵生活是那样逍遥自在、无拘无束,正好与官场的倾轧争斗形成鲜明的对照。《渔歌》也是因作者"既谪楚南,遂欲厌弃尘俗,放浪山水间。其作为《渔歌》,幽情冷韵,逍遥物外,真有卖鱼沽酒,醉卧芦花之意。故其曲萧踈清越,可以开拓心胸,摅和怀抱者也。"(《五知斋琴谱》)《樵歌》之作,则因作者"敏仲以时不合,欲希先贤之志,晦迹岩壑,隐遁不仕,故作歌以招同志者隐焉,自以为遁世无闷也。"

(《神奇秘谱》)《欸乃》为"柳子厚所作,盖柳柳州'欸乃一声山水绿'之诗而增益之。'欸乃',歌声也,有脱尘寓江海河汉之游、物外烟霞之思,颐养至静,乐守天真也。"(《玉梧琴谱》)《山居吟》虽未直接描写渔樵生活,但其意趣也是"巢云松于丘壑之士,澹然与世两忘,不牵尘网,乃以大山为屏,清流为带,天地为之庐,草木为之衣,枕流漱石,徜徉其间。至若山月江风之趣,鸟啼花落之音,此皆取之无禁,用之无竭者也,所谓乐夫天命者,以有也夫。"(《神奇秘谱》)《泛沧浪》一曲,也是"志在驾扁舟于五湖,弃功名如遗芥,载风月而播弄云水,渺世事之若浮沤。道弘今古,心合太虚。"(《神奇秘谱》)与渔樵之曲的寓意完全一致。

这类乐曲在传统音乐,特别是文人音乐中占据着十分显眼的位置,并显示出与"山水"之曲的明显不同。在山水之曲中,主要是通过对山水之景的描写表现作者的情趣的,而在渔樵之曲中,则是直接地去抒写在大自然怀抱中活动的人的心情感受。在前者,山水主要还是作为人的对立面出现的,所以画面中一般不出现人的形象;而在后者,人则是作为自然的一个部分而存在,故而主要以人的活动形象为表现的对象。前者是以意境的描写取胜,偏向客观;后者则以心境的抒写取胜,偏于主观。如果以孔子的"知之者不如好之者,好之者不如乐之者"(《论语·雍也》)这三个境界来衡量,则前者对自然的态度还停留在"好之者"的阶段,还只是"向往",人与自然尚未融为一体,后者才真正将自己融入自然,并在其中享受到自由与快乐,进入"乐之者"的境地。若再以道、禅两家为喻,则前者主要体现了道家"逍遥"的境界,具有超尘脱俗的精神,而后者主要体现了禅宗"担水劈柴即为妙道"的旨趣,更具有世俗的情调。就中国士夫文人对自由、自然的追求来说,渔樵之境要比山水之境更为彻底;就对人生本质的洞察来说,也是后者更为通达、透彻。在渔樵之曲中,体现着人与自然的一种新关系和对生

命、自然领悟的一种新境界。

二、情感母题及其文化意蕴

应该说,情感是所有民族的音乐的最普遍的母题,在他律论美学的观念中,音乐所表现的最广泛的内容就是情感。不过,他律论所说的情感是广义的情感,它包括一切感觉张力的运动和形式。与这种广义的情感相比,我们这里所讲的可称为狭义的情感,它只是指人的指向一定对象、有着具体内容的情感。这种狭义的情感,在各个不同的民族的音乐中,也是一个极为普遍的母题。但是,由于各自文化的差异,不同民族的人的情感必然在内容和方式上形成自身的特点。例如亲情、友情、恋情或者乡情,在人类的不同民族中都共有的,但它们无论在内容还是表现方式上是有很大不同的;甚至那些较为抽象的喜怒哀乐之情,也会随着文化的不同而有着独特的内涵与形式。音乐是表现情感的最为直接和深入的艺术,故而也最能在这一方面见出精微的差别。古琴音乐也不例外。在古琴音乐中,较为重要并较常出现的有三种情感母题——“思念”母题、“哀怨”母题和“宗教”母题。

1.思念之情

思念之情是人类普遍的情感,但在不同的民族与文化中,其情感的内涵与方式是有很大不同的。西方文化是以社会为背景的个体本位文化,它强调个人的独立性和自主性,故在人际关系中是以尊重和保持距离为主;中国文化则是以家族为中心的群体本位文化,它强调人际间的联系性和依赖性,故而倾向于在亲近的人之间达到你中有我,我中有你,你我不分的“互渗”状态。古希腊有一则

神话，很能说明西方人男女之间，特别是夫妻之间的一种特定的关系。人类在形成之初是男女同体的，他们各有两个面孔，四条腿，四只胳膊，其中一半为男，一半为女。他们力大无比，使得主神宙斯对他们也无可奈何。为了削弱他们的力量和能耐，宙斯想出一个主意，用刀将这男女同体的人一劈两半，一半为男，一半为女，形成两种性别的人。此后，他们便只有两条腿用来走路，两只手用来做事，力量减弱了，活动也没有以前敏捷了。更重要的是，他们从此有了烦恼，被劈开的两半，总是处于不停地寻找之中，直到有一天真正找到自己的另一半为止，否则便永远得不到满足，永远没有安宁。（柏拉图《会饮篇》）这就是男女之间的爱情与婚姻的缘由。

这则神话实际上包含了一种文化原型：

(1) 爱情与婚姻是个人性的，除了当事人双方外，它不涉及其它任何个人或群体；

(2) 双方的寻找与满足首先是异性间的结合，是性爱；

(3) 男女双方是有边界的，可以分离的，因而是独立的，即使在男女合体的人那里也是如此。

这后一点很重要，因为只有男女在一个同体的整体上各占一半，一半为阴，一半为阳，宙斯才能一刀将其劈成两半，使其一半为男，一半为女。这就意味着，即使在同体人身上，男女之间的界线也是分明的，具有相对独立性的。这一点，对于说明西方人婚姻双方及其他人与人之关系的既相需要，又相分离的张力形式，是十分合适的。

在中国人那里，婚姻的状态则明显不同。在他们的比较完美的婚姻状态中，当事人双方都有这样的意愿，使自己与对方水乳交融，化为一体，无法分清彼此。也就是说，不是互相独立，而是互相渗透，形成一种扯不断、理还乱的互渗状态。中国人交友是力求做到你中有我，我中有你、你我不分的“互渗”状态，在爱情与婚姻上

更是如此。在中国,一对恩爱夫妻的最佳状态,就是将自己完全融入对方的存在之中,也将对方完全融入自己的生命之中。宋代画家赵孟　的妻子管仲姬写过一首情诗,内容是:

尔侬我侬,忒刹情多,情多处热似火,把一块泥,捻一个你,塑一个我,将咱两个一齐打破,用水调和,再捻一个你,再塑一个我,我泥中有你,你泥中有我。①

可以说,在打破之前,那两个泥人的状态类似于西方人的婚姻状态,互相吸引,但又是互相独立的个体。这时候,你是你,我是我,界线是分明的。而打破之后,用水调和,再捻成的两个泥人,就与前大不相同了,它是你中有我,我中有你,即所谓一种"互渗"状态了。这虽然是她个人的情诗,却代表了中国人普遍的情爱状态,也代表了中国人普遍的交友意识。在中国人的交友过程中,无论是同性的朋友还是异性的情人或夫妻,他们都是力求做到"我中有你,你中有我,你我不分"的"互渗"状态,形成中国人所特有的、或者说特别发达的"人情磁场"。

人际关系中的这种"互渗"状态,决定了中国人对友人恋人的思念之情的表达具有十分鲜明的特征。它不像西方那样激情喷涌,直抒胸臆,表现出强烈的外向型品格;而是含蓄蕴藉,回环曲折,具有明显的内向型品格。中国人对自己所思念的对象,往往不是诉诸行动去实现,而是诉诸心灵去咀嚼、玩味、享受。钱穆先生说:"西方人把心放在所恋爱的对象身上,中国人则将所爱存之己心。"②之所以要把所思所爱"存之己心",正是因为"我中有你"的

① 转引自韦政通《中国的智慧》,吉林文史出版社 1988 年,第 249 页。
② 钱穆《现代中国学术论衡》,湖南岳麓书社 1986 年,第 285 页。

缘故。因为将所思所爱诉诸内心,表现在音乐上,就往往不是向外求索,而是向内开掘;不是表现为外展的强度,而是诉诸内敛的深度。这种向内开掘,使中国音乐、特别是古琴音乐中思念之情的表达获得幽婉、深邃、低回、缠绵的效果。《阳关三叠》是抒写友人分别之际的依依不舍和无限关切之情的,但曲调处理得非常简单、朴素,甚至有点直、硬,但这正好能够表现出友人将别时那种关切、不舍之情的深沉和真挚,从旋律的单纯朴素中见出人的情真意切。《忆故人》是刻画一位老者对其老朋友的忆念的,处理得很蕴藉,既写出忆念中感情的甜蜜、柔美,又写出感情爆发时的思潮汹涌、不可遏止,但仍然是内敛的、含蓄的。《山中思友人》:"盖曲之趣也,我有好怀,无所控诉,或感时,或怀古,或伤悼,而无所发越者,非知音何以与焉。故思我昔日可人,而欲为之诉,莫可得也。"(《神奇秘谱》)另如《苏武思君》、《思贤操》、《凤凰台上忆吹箫》、《泣颜回》、《关山月》等,其思念之情的表现也具有同样的特征。

2.哀怨之情

无论在东方还是西方,现实人生的悲剧都以差不多相同的比例在发生。然而东西方悲剧的性质以及对它的感受则有很大的不同。这种不同的根本原因也在于文化的差异。

西方文化因其是个体本位,所以每个人均先天地被赋予自身人格的独立性和选择、行动的自由,他们对于人的本质的理解是通过对该人所作出的选择与行动去判断的。一个人只要按照自己的意志和能力去选择、去行动,即使结果失败了,也会具有崇高的意义,也能见出其人格的伟大。哈姆莱特的犹豫,奥塞罗的嫉妒,麦克白的野心,罗密欧与朱丽叶的爱情,李尔王的疯狂等,"这些人物遭到毁灭,正是由于他们坚定顽强,始终忠实于自己和自己的目的。他们并没有伦理的辩护理由,只是服从自己个性的必然性,盲

目地被外在环境卷到行动中去，就凭自己的意志力坚持到底，即使他们迫于需要，不得不和旁人对立斗争，也还是把所做的事做到底”。① 正是这种个体人格的独立和意志的坚强，才使悲剧主人公具有一种震撼人心的力量，一种耀眼夺目的美的光辉。

与之不同，中国文化属于群体本位，每个个人一生下来就被织入一张复杂的、多层次的社会群体之网，而且牢固不可挣脱。在中国文化中，每一个体只有在自己所属的群体中找到自己的位置，他才能获得自己的价值。西方人的本质是由自己的选择与行动写成的，它就是西方人个人的意志、能力的总和；中国人的本质则是由所属的群体定义的，是由他人赋予的。因为被他人定义，依群体生存，故在现实的思想和行动中必然会向这“他人”、“群体”认同，形成中国人对于群体的强烈的“认同”意识。

但是，认同不是没有限度的。当所遇到的事情远远超出自己价值观所允许的范围时，这种认同便被阻断，痛苦便油然而生。这种对现实的既不能认同，又不能改变的尴尬状态，便构成中国人的独特的悲剧形态。如果说，西方悲剧的实质是个人意志在其实现的过程中遭到毁灭，那么，中国悲剧就仅仅是站在个人意志与超人意志(“天”)、群体意志(“礼”)的冲突面前悲叹。正如台湾学者韦政通所说：“中国人的悲剧感，是由历史的兴亡和世事的无常中表露出来。悲剧英雄(西方的)之所以感人，在其与命运奋战，以及在失败中表现出人的尊严。中国悲剧感人的力量，是在能揭开生命与世事虚幻无常的实相，并由此激起的大悲与深情。”②换句话说，西方人是在行动中实现其悲剧性，中国人则在理性认知和内心感受上体现其悲剧性。前者的美感表现是“悲怆”，后者则是“感伤”

① 黑格尔《美学》第三卷下册，商务印书馆 1981 年，第 326 页。

② 韦政通《中国的智能》，吉林文史出版社 1988 年，第 165 页。

或“悲伤”。有人对中国悲剧艺术做过这样的论述,说:“在集体的主体性的氛围中,麦克白似的人物虽有(《喻世明言》‘木棉庵郑虎臣报冤’中的贾似道略似),但上升不到悲剧意识;安娜似的人物也有(《水浒》中潘金莲略似),也上升不到悲剧意识。皇族之间的兄弟残杀不绝于史,却没有该隐杀兄这样的文学原型和悲剧色彩。曹植的‘煮豆燃豆箕,豆在釜中泣,本是同根生,相煎何太急’算是有所表现,然而温柔敦厚,缠绵哀怨,伦理情深,是用一种比喻性的方式曲折地表达出来。”①

是的,正是“哀怨”,才是中国悲剧的独特感受方式,因而也就成为中国传统音乐、特别是古琴音乐的一个重要母题。皇后陈阿娇初甚得汉武帝宠爱,后失宠,遣住长门宫,愁闷悲思而又无奈,遂请司马相如代笔为文,写出了《长门赋》。就《长门赋》来说,其主人公被人遗弃,人格遭受践踏,却并未愤怒地控诉,也未奋起抗争,而是委婉曲折地表达了自己的忠贞与爱。里面有诉说,但不是控诉,有哀怨,却没有愤激。诗中所表现出来的哀而不伤、怨而不怒,正集中地体现了中国式悲剧的最为普遍的情感基调。据该赋内容而创作的琴曲《长门怨》,亦是采用委婉曲折的音调,着力刻画女主人公凄凉悲苦的心境,“极尽愁闷悲思,其音如泣如诉,既幽扬而慷慨,复欷歔而惆怅。”其中既有“低徊曲诉有不得伸诉之苦”,又有“高声长号,极尽哀思之能事”,既有“顿足长叹之声”,又有“万不得已时,无可奈何,聊作宽慰之状”(《梅庵琴谱》),同样是哀而不伤,怨而不怒。历史上的王昭君出塞实是出于无奈,内心是痛苦的,其命运也是悲剧性的,但所有以此为题材的乐曲都仅仅在“哀”和“怨”字上做文章,以此为题材

① 张法《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社 1989 年,第 29 页。

的《昭君怨》，又名《秋塞吟》，即写“妃恨不见遇，作怨思之歌。……曲中忧愁悲怨，听之增人牢骚不平之气。”(《五知斋琴谱》)也是同样的哀而不伤，怨而不怒。《搔首问天》传为屈原所作，“内容极尽忧郁悲愤之情，而有低徊穷思，不得伸诉之苦，及俯仰哀号、无可奈何之慨，或仰天长号，或仰首深思。……最后乃以无可奈何抑郁之情而终结。”(《梅庵琴谱》)《离骚》则系“屈原被谗见疎，乃以缱绻恻怛之意而赋离骚，欲冀君觉悟，以还己也。淮南王曰国风好色而不淫，小雅怨谤而不乱，离骚可谓兼之也。”(《乐仙琴谱》)《雉朝飞》据传为犊牧子所作。齐宣王时有处士五十而无妻，一日“出薪于郊，见雄雉挟雌而飞，不觉意动心悲，仰天而叹曰：‘大圣在天，恩及草木鸟兽，而我独不获。’乃为歌曰：‘雉朝飞兮鸣相和，雌雄群飞扑山阿。我独伤兮未有室，时将暮兮可奈何，嗟嗟暮兮可奈何。’犊牧子深悼之，故取其义而为操焉。”(《神奇秘谱》)其诗其曲也都只是无可奈何的悲叹。《汉宫秋月》则是一个更为常见的曲名，琴、筝、琵琶、二胡等均有此曲。虽然各谱音乐不同，但乐意却颇为一致，都是诉宫女之怨的。其琴曲“谓宫闱淑女，当此秋月，其愀然抑郁之志，怃然惆怅之怀，自不能已。故其音韵怨怼，胸襟幽郁，溢于言外。俗曰‘相思调’，分前后两操鼓之。前奏如泣如诉，后奏如怨如慕”。(《五知斋琴谱》)《苍梧怨》是娥皇女英为思帝舜而作之曲。“帝南狩，崩于苍梧之野。二妃追思盛德，泪染湘竹，竹为之班(斑)，因为是曲。韵高调古，真堪匹美虞韶。所谓南风之熏，可以解愠；苍梧之怨，可以写忧者也。”(《五知斋琴谱》)

古琴音乐中这类作品为数不少，除上述诸种外，还有《湘妃怨》、大小《胡笳》、《胡笳十八拍》、《汉宫秋》、《墨子悲丝》、《龙朔操》、《别鹤操》、《泽畔吟》、《古怨》等，它们体现的都是以“哀怨”为内容的悲剧感。

3．宗教之情

任何一个民族都有自己特殊的信仰，都有自己独特的宗教生活。中国人因其特殊的宗教意识和信仰方式，使自己表现宗教情感的艺术与西方的同类作品区别开来。

中国文化是以生命为本体，其基本内容是将文化的功能导向对生命享受的满足。① 这一点便决定了中国的宗教必然体现出明显的世俗精神。西方文化以探求无所为而为的客观知识，竭力把握事物的真理为枢纽，故天然地使其文化，从而也使其宗教带有强烈的超越性和非人间性、非世俗性。梁漱溟谓西方文化是意欲向前发展，印度文化是意欲向后发展，而中国文化则为意欲在现实中发展，正指出了中国与西方、印度文化这种世俗性与脱俗性的不同。

中国宗教的这种世俗特征，早在先秦即已形成。在商周以前原始宗教中天神的权威到春秋战国时开始衰落，中国大量的神话在这时被历史化、现实化。“在这一个运动中，天神经由人的自觉，转化为形上学意义的天命、天道，天命、天道既是儒家人性论的形上基础，又是人生目标的终极境界。这一步转化，决定了中国文化的路向，也使中国永远脱离了以恐惧和信仰为基础的宗教控制，哲学上也从无因人与上帝之间的困扰带来的种种问题。这自然不是说，秦汉以后就没有神的信仰，有的，不过信神只是工具性的和娱乐性的，神灵如果不灵，人是可以弃置的。”②所以，中国的道教只是中国人追求长生的手段，不具有统治一切的威严。中国的禅宗来自印度佛教，但已大大地中国化了，其中最大的变化是把印度佛

① 参见刘承华《中国音乐的神韵》，福建人民出版社 1998 年。

② 韦政通《中国的智能》，吉林文史出版社 1988 年，第 147 页。

教中要在来世才能兑现的东西拉回到现世,体现了强烈的世俗性。所谓"狗子石头也有佛性"、"放下屠刀,立地成佛"、"担水劈材即为妙道"等,就说明了这一点。西方基督教自16世纪末进入中国以来,特别是20世纪西方文化的大量涌入以来,中国文化的许多方面都有了激烈的变化,唯独宗教观念无大的改变,中国人对上帝仍很隔膜,至多只是跟着西方人学着过过圣诞节,而这正好是娱乐性的,正好符合中国人享受现世生命的精神。

中国宗教的这种现世性特征十分重要,因为它决定了中国宗教在其它方面的种种特征。西方宗教中的神是来自人类社会之外,并先于人类而存在的,人类世界中一切具有神性的先知、使者(如摩西、耶稣)等,都是因为某个超人的神(耶和华)赋予的;而在中国,宗教的神(如道教的太上老君、儒教的大圣先师)都是由现实中人物(柱下史老子、思想家孔子)经过修行而成的,包括印度佛教的主神释迦牟尼也是由一个王子修炼而成的。这一不同决定了中西方宗教在许多方面的特征。首先,宗教在生活中的地位不同。西方宗教具有绝对性、唯一性、排他性,中国宗教则具有相对性、多元性和兼容性。其次,人同其所信之神的关系不同。西方人与其所信基督教上帝的关系是单向的,它仅仅是指人对神的皈依,神就是人生的一切,它支配着人的整个生活。这里没有任何迂回和变通的可能。中国人对所信之神则是双向的,一方面,人对神有敬祭的义务,但另一方面,神对人也有赐福的责任。所以,中国人对神灵的态度是"敬而远之",而不是想方设法去接近它。中国人的宗教意识中有"信"而无"仰","信仰"一词是从佛教而来的。中国人的"信"就是"诚",即心理上感情上的"真"。西方人在面对上帝时常常有一种恐惧感和有罪感,这是他的"信仰"的基础。中国人面对神灵时就没有这些不愉快的感觉,而只是要求自己的心诚,要求有一种虔敬的态度,因为只有心诚意敬,神灵才会降福给你。所

以,就宗教的虔诚来说,西方人是虔诚中带有膜怖,夹杂着痛感;中国人的虔诚则仅仅表现为敬重,不含痛感。

不过,我们说中国人的宗教情感只表诚敬,不含痛感,是就其总体特征而言的。实际上,在中国宗教意识史上,这个特征是逐渐明朗化,逐渐定型的。在中国历史上,宗教活动大致可分为三类:祭天祭祖的,道教的,佛教的;中国的宗教音乐也相应地分为三类:祭天祭祖音乐、道教音乐和佛教音乐。

在商周以前,中国人的宗教活动主要为祭天与祭祖。由于此时社会的生产力水平和人的思维能力比较低下,人的能动性与自信力比较薄弱,故对超自然力的崇拜与屈从极为普遍,原始宗教中的对神灵的畏惧、膜拜心理占据着主导位置。因而在这一时代的祭祀活动中,在宗教的虔诚之中便包含着一些痛感。但它仍然属于中国式的宗教活动,是祭神祈福型的。

道教在汉末产生后,道教音乐也就随之产生。道教的以生命为本,给道教音乐带来一些新的特点。元代燕南芝庵在《唱论》中比较过儒道释三家音乐的不同,指出:"三教所唱,各有所尚:道家唱情,僧家唱性,儒家唱理。"所谓"道家唱情",是指"道教音乐为了在斋醮法事中'恰如其分地表现出召神遣将、声势磅礴的场面;镇压邪魔、剑拔弩张的威风;盼望风调雨顺、求福祈愿的心情;清静无为、仙界缥缈的意境',因而强调音乐的气势、效果,使得道教音乐具有较鲜明的'唱情'特点,其艺术成就也较为突出。"①这里,一个重要的变化是,先秦时祭天祭祖时所伴随的那种痛感,现在已基本消失,故而其音乐的娱乐色彩和感染力大大增强。

中国禅宗佛教的根本目标是启发人们通过特殊的修炼,去除

---

① 刘再生《中国古代音乐史简述》,人民音乐出版社 1989 年,第 456 页。

各种挂碍，自见本心，进入悟的状态。印度佛教之修炼，总是把人引向世俗之外，又套上层层枷锁，用禁欲、苦行消除意志欲望。禅宗则相反，它不是通过压制，而是通过疏导，不是用“禁欲”，而是用“适欲”的方式、“无欲”的态度对待人生万象。所以，禅宗之修的方向不是力求与世俗人生隔离，而是就在日常世俗生活中去练就冲淡超然、浑然无碍的人生态度，所谓“饥来吃饭、困来即眠”（《古尊宿语录·镇州临济慧照禅师语录》，“担水劈材即为妙道”，说的就是这个意思。这种修的实质就是消除紧张，使自己处于彻底松弛的状态。怀海禅师曾提示过禅宗之修的独特途径：“先歇诸缘，休息万事。善与不善，世出世间，一切诸法，莫记忆，莫缘念。放舍身心，令其自在。”（《五灯会元·百丈怀海禅师》）“放舍身心，令其自在”，就是禅宗之修的奥秘所在。因为只有“放舍身心，令其自在”，才能消除执着，解除紧张，去除遮蔽，使人的内心处于松弛、自然状态；只有在这个状态中，才能发生顿悟，透见宇宙人生的真谛，进入自由境界。禅宗大师常喜欢念的一首诗正是这一境界的形象写照：“春有百花秋有月，夏有凉风冬有雪。若无闲事挂心头，便是人间好时节。”因此，佛教音乐也是安详、平和、舒展，弃绝了嚣张和狂躁，而这正是中国人心目中生命的原生样态。如琴曲《普庵咒》是“状群僧诵经礼拜，在道场中循环步伐之声。钟鼓齐鸣，诸乐并作，重复之处较多。全曲热闹非凡，以备一格。”（《梅庵琴谱》）《天闻阁琴谱》也说它是“音韵畅达，节奏自然，令人身心俱静，可谓平调中第一操也。”（《天闻阁琴谱》）不是庄严肃穆，而是祥和宁静，充满世俗的情趣。

宗教与世俗相结合，人与神交织一体，双向往来，互通有无，密不可分，这种宗教的非超越性导致了宗教音乐的非超越性。中国的宗教音乐没有像西方那样形成一个统一的与世俗音乐不同的独立体系，而是同它所生存的那个地区的音乐，特别是民间音乐紧密

相联。这就是为什么在中国不同地区宗教音乐之间的差别比同一地区的宗教音乐与民间音乐之间的差别要大得多的原因所在。

三、理想母题及其文化意蕴

理想是人之为人的一个普遍特质,也是人之所以能够不断进步的一个永恒动力。但是,不同民族、不同文化中的人,由于在世界观、人生观、价值观上的明显差异,故而其理想的内容及其表现形式也有着很大的不同。这一点表现在音乐上,则形成理想母题的独特领域及其独特内涵。就古琴音乐的理想母题而言,它突出地表现在“崇圣”、“企仙”和“慕隐”三个方面。

1.崇圣

中国人自古就有崇敬圣贤的传统,而文人犹甚,以至于有人称之为“圣贤情结”,认为它已经积淀为一种深层文化心理,并通过历代的“遗传”而长时间地延续下来。那么,什么叫“圣贤”?中国文人为什么又那么尊崇圣贤?毫无疑问,这是理解中国音乐中“崇圣”母题的关键所在。

“圣”在古文字中写作“聖”,它有两个涵义,其一为“通”。《尚书·洪范》说:“睿作圣。”而“睿”,马注及郑注均谓“通也”,许慎《说文》说“深明也”,而解释“圣”时亦谓“通也”。孔颖达也说:“于事无不通谓其圣。”其二为“化”。《孟子·尽心下》云:“大而化之之谓圣,圣而不可知之之谓神。”赵歧注曰:“大行其道,使天下之人化之,是为圣人。有圣知之明,其道不可得知,是为神人。”“通”与“化”恰恰在两个不同的侧面揭示了“圣”的内涵。“通”是指对万物事理的认识、把握,有“通晓”、“洞见”之意;“化”则是指自己对周围

事物的影响力和控制力,有“教化”、“文化”、“变化”等“化成”之意。如果你对自然社会有了全面透彻的认识,并能够顺其规律化成万物万事,就可以称为“圣人”。

那么,中国文人为什么如此尊崇圣贤?原因当然很多,但主要有两点:

首先,圣人的“通”和“化”,就其本源来说,它根源于巫术。我们说过,原始氏族社会的部落首领,往往就是一位深通法术的巫师,他既能够沟通并且控制万物神灵,有着很强的号召力和影响力。这只要从后人所认定的圣人名单中就可明白,那些被尊为圣人的,绝大部分都是原始部族的首领,如黄帝、尧、舜、禹、汤、文、武、周公等。后来的圣贤崇拜,正是远古时代的巫术崇拜的延伸。

其次,中国文化是一种崇尚现实的文化,因而也就崇尚能够把握现实、影响现实的杰出人物。梁漱溟曾经比较过中、西、印三种文化的不同,指出,西方文化是面向未来,印度文化是面向过去,中国文化则面向现在。每个民族的文化都有自己的楷模人物,但它们的取向很不相同。西方人所尊崇的是超越人类自身的“神”,其基督教中的上帝(耶和华)即为一例。中国人所尊崇的则就是人类自身,是人类中的杰出人物,故连宗教中的神也都是由世俗中人修行而成的。前面那些部族首领是现实中人,道教中的主神太老君(老子)和儒教中被称为圣人的孔子,也都是现实中人。① 加之中国文化重视现实,便自然要集中精力去认识、把握并改造现实,从而也就必然会尊崇并模仿在这方面具有杰出才能的圣人。

艺术是生活的拟想形态,生活中的尊崇圣贤便必然会反映在艺术中,其中当然也包括古琴音乐。在这方面,古代琴家为我们留

① 详见刘承华《文化与人格——对中西方文化差异的一次比较》,中国科学技术大学出版社 2002 年,第 162 - 167 页。

下一个长长的目录,如《文王操》、《禹会塗山》、《华胥引》、《孔子读易》、《泣颜回》、《思贤操》、《墨子悲丝》、《箕山秋月》等等。《华胥引》是表现黄帝如何治理天下的,其治天下的方法常为后人所提倡和效法。《神奇秘谱》的解题云:"黄帝在位十五年,忧天下不治,于是退而闲居大庭之馆,斋心服形,三月不亲政事。昼寝而梦游华胥氏之国,其国自然,民无嗜欲,而不夭殇,不知乐生,不知恶死,美恶不萌于心,山谷不踬其步,熙乐以生。黄帝既悟,怡然自得,通于至道,二十八年而天下大治,几若华胥之国。故有《华胥引》。"《禹会涂山》为南宋琴家毛敏仲所作,着重表现"夏禹嗣舜禅之后,禹南巡狩于会稽之涂山,承唐虞之盛,会天下诸侯,执玉帛来朝者万国,其熙皞之风,莫有加于此焉。"(均见《神奇秘谱》)是歌颂大禹之功绩的琴曲。《思贤操》则为"孔子思颜子而作。"孔子"屡作好学丧予之叹悼",谓"道之无传也,其音悲戚悠扬,通乎造化,超乎古今"。后"传之为丝桐,遂作《思贤操》。"(《藏春坞琴谱》)

在表现"崇圣"理想方面,最有代表性的还是《文王操》。该曲传为文王所作,实际上很可能是春秋时人为缅怀文王之德、歌颂文王之功而作的曲子。乐曲共八段,由两个互为对比的主要音调及一些引子、尾声、过渡性的乐句组成。两种不同的音调交替出现,对比明显,构成宽博深邃的音乐内涵。第一种音调是五声性的歌唱性音调,优美轻盈,是对理想境界的讴歌;第二种音调是节奏跌宕的语言式音调,语气松紧变化频繁,富于理性的思索。其曲情与《史记》所描述的"有所默然深思"、"有所怡然高望而远志"及文王形象多有相合之处。乐曲庄严肃穆而又充满仁爱,表达了对古代圣贤的仰慕。曲中那崇高圣洁的思想可以"荡涤邪秽,消融渣滓",净化心灵。该曲的打谱者成公亮先生所述为此曲打谱时的感受,很能说明中国文人崇圣心理的丰富内涵。他说:"当我凝神静虑端坐琴前,拨动那浑厚的隆隆如钟的空弦时,我们这个古老民族庄严、恢弘的黄钟大吕

便使人进入一种肃穆而神圣的氛围。随着乐曲进行,我像是陷入对宇宙人生的沉思冥想,又常常感到那充满仁爱的人情之美。乐曲既有幽深的理性表述,又有极富感性的感情抒发,真是宽博深邃,无边无境。正如《杏庄太音补遗》的解题中赞美此曲所表现的那种高崇、圣洁的思想,即'天道'是无限的,千秋永在的,'天道不已'、'纯一不已'。这样的音乐可以纯洁、净化人的心灵:'鼓此曲令人荡涤邪秽,消融渣滓。'这里已把对宇宙、人生的认识——'天道'与文王统一起来,文王的精神,文王的伟大也像'天道'一样是永恒的,'文王纯于天道,亦不已也。'文王是孔子最崇敬的圣贤,也是他最高理想人格的象征。《文王操》的音乐,正是孔子这样伟大的思想家曾梦寐以求的理想社会和理想人格的颂歌。"①其实,不止是孔子,中国古代大多数文人,也都是这样对待圣人的。

2.企 仙

如果说"崇圣"心理是中国文人人格的现实性方面的品格体现,是中国文化在实践层面上的展开,那么,这里要讲的"企仙"心理则是精神性方面的品格体现,是中国文化在审美层面上的展开。前者追求的是"治",是功利,后者追求的是"境",是自由。

中国文人深通辩证法的道理,有此即有彼,有高即有下,有实即有虚,因而,有世俗人生的崇圣,也就会有超世人生的"企仙",即企慕仙境。何为"仙"?"仙",古代原写作"僊",后才演变为"仙"。《说文》曰:"僊,长生僊去。从人 、。"段注曰:"'僊去'疑当'去'。"而" ",《说文》曰,"升高也。"段注亦云"升高也。长生者僊去,故从'人'、' ',会意。"可见,"仙"的最基本的涵义就是离开当前的生存状态而超升到另一生存状态,亦即理想的生存状态。

---

① 成公亮《琴曲〈文王操〉打谱后记》,《中国音乐学》1994年第3期。

但是,这种理想的生存状态究竟为何样?它有哪些特点?其基本精神又如何?这些问题都可以在"仙"的思想的源头——《庄子》那里得到解答。庄子在《逍遥游》中对仙人的描述是:"藐姑射之山,有神人居焉,肌肤若冰雪,淖约若处子。不食五谷,吸风饮露。乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。"《齐物论》的描述是:"至人神矣。大泽焚而不能热,河汉冱而不能寒,疾雷破山风振海而不能惊。若然者,乘云气,骑日月,而游乎四海之外。"《大宗师》亦有此类的描述:"古之真人,其寝不梦,其觉无忧,其食不甘,其息深深,真人之息以踵,众人之息以喉。"总括以上所述,"仙"主要包含以下四层涵义:

(1)"仙"意味着彻底摆脱了物、欲望、礼法等对人的束缚,获得绝对的自由。

(2)"仙"意味着超越了生、死的界限,使生命获得了永恒。

(3)"仙"意味着个体的人已经同宇宙万物浑然一体,进入了天人合一的大境界。

(4)"仙"还意味着个体的人在想像的世界中脱离了社会对它的定位,获得了个体人格的独立。

中国文人绝大部分是外儒而内道,在自己的精神世界中,道家思想往往占据着最为内在的意识层,他们之企仙,实质上就是出于对"道"的向往与追求,"仙"不过是"道"在艺术(包括音乐)中的形象化显现。

中国文人对仙的希企与向往,在古琴音乐中凝结为一个源远流长的母题,并通过大量的琴曲予以表现,较有代表性、也较为流行的曲子就有:《广寒游》、《天风环珮》、《神游六合》、《列子御风》、《羽化登仙》、《庄周梦蝶》、《八极游》、《凌虚吟》、《神化引》、《挟仙游》、《玄默》等。《广寒游》是写想像中神游天际的感受的,"其意高远,其趣宏深,飘飘然有独步太罗之想,凭虚御风之趣,挹精荧之流

光于太虚也。然其清旷玄邈之旨,又不可得而形容矣,使人听之,不觉毛骨森然,置身如在广寒清虚之府也。”《凌虚吟》也是如此,乐曲“若长吟于梵清至虚之境,步虚于郁罗紫霄之上,正所谓‘夜静月明天似水,虚空惟有步虚声。’”《天风环佩》则着重描绘想像中所见仙境中的情景,是“夜寒月白,云淡星稀,琅风玲玲,玉露湛湛,凛若神游于太罗,仙游于玄馆,锵然鸣珂,铿然戛玉,不见其人,但闻琼琚珊珊而已。使闻之,可以起思仙之志,有换骨超凡之想”。《神游六合》则突出神游太虚时的自由、恢宏、博大,赞美了仙境中“御六合之炁,上朝于九天,控志于碧落之虚,弄影于银河之湾,振衣于金阙之上,睥睨江汉,何其大哉”的情怀和趣味。《八极游》也表现了同样的旨趣,其“志在寥廓之外,逍遥乎八纮之表,若御飚车以乘天风云马,放浪天地,游览宇宙,无所羁绊也”。《玄默》则侧重于对仙境中物我两忘、天人同化的境界,弹奏此曲,能令人“小天地而隘六合,与造化竞奔,游神于冲虚之外,使物我两忘,与道同化,有不能形容之趣焉”。《神化引》则侧重于表现脱弃尘俗后的自由无碍,“有飘然脱屣尘滓之意,其神与物俱化,想像乎浮空明于林泉大麓之间,与蜂蝶之所翩翩,而忘于形骸之外也”。即使在怀古之作中,也常常体现出对得道之人精神世界的向往,这种精神境界又往往是与仙意相合的。如《慨古》,“其趣澹然沉静,鼓之者,孑孑然若遗世独立于无何之乡也,可以回古风于指下,以今追昔,可以感兴伤怀于一唱二叹之间,而有余意也。”(均见《神奇秘谱》)

仙境本为道教中语,古琴音乐中如此强烈地抒写对仙境的企望与向往,如此频繁而细腻地描绘仙境中的情态,并不意味着这些琴家都是道教之徒,并非真的相信他们所描绘的仙境的现实性。实际上,琴人,特别是文人琴人中,真正在宗教意义上信奉道教的,极为少见,但他们却又常常与道教名宿有着非常密切的交往,是著名道士们的文化朋友。就对宗教的态度而言,中国文人通常是以

“取其意”而为之的,即只是在思想、哲学的意义上予以认同。而思想、哲学方面的精髓,又正是他们所真正倾心的道家哲学。

3.慕隐

如果说,中国文人对仙境的向往和企盼是对自由理想的浪漫主义追求,那么,这里的对隐逸的羡慕和赞美则是对它所作的现实主义的处理。确实,仙境毕竟过于飘渺,不若具体实在的隐逸更具可行性,也更能让人信服。

隐逸是中国文化中的一个特别现象,且由来已久。它的形成与发展可分为三个阶段。早在尧舜之时,就有巢父和许由这两个不愿接受禅让的著名隐士。到商末,又有伯夷、叔齐的退居首阳山,不食周粟。再到东周,隐士逐渐增多,光是《论语》中,就可看到长沮桀溺、楚狂接舆、荷条丈人等。战国后期的庄周更是一个著名的隐士理论家。

到魏晋时,隐逸进入第二阶段,它在两个方面有了新的变化:第一,以前的隐逸仅仅是为了逃避的隐逸,而魏晋的隐逸则是领悟了山水之乐,因而具有“为隐而隐”之性质的隐逸。在此以前,中国人对山水之美的审美尚未成熟,故隐逸是单纯作为逃避或抗议的手段,它总是指向某种政治的或道德的目的。所以,除了逃避、抗议这一政治伦理目的实现以外,他们在物质和精神上都有损失,精神上的孤独、寂寞和物质上的匮乏这一昂贵的代价使得许多失意者视此为畏途。而魏晋人对山水之美的发现和钟情则赋予隐逸以艺术和审美的内容,这就使它至少是部分地抵消了野居僻处的寂寞和贫困。加之对山水自然的欣赏、热恋本就是名士文人的特擅,因而很快又使名士的声望与隐逸行为结合起来,使隐逸本身获得了价值,受到社会的推崇。由此便形成第二个变化:以前的隐逸只是个人的行动,个别的现象,魏晋隐逸则是形成为社会风尚的隐

逸,是受到整个舆论和心理所褒倡、为全社会人所企慕的隐逸。东晋名士谢万为劝孙绰归隐而作《八贤论》,列举渔父与屈原、季主与贾谊、楚老与龚胜、孙登与嵇康等四隐四显,其旨是"处者为优,出者为劣",阐述了"隐者为高"的思想。这种思想在当时极为流行,连执着于"东山之志"的谢安也未能免俗。于是,隐士名声日著,受到整个社会的尊敬、崇拜,朝廷和各级官府征招隐士做官也形成风气。在东晋,几乎所有著名的隐士都接到过各种诏书和聘帖。

再到中唐,特别是北宋以后,由于柳宗元、苏轼对陶渊明的重新解读,把隐逸与文学、艺术、美学、哲学相联系,并将隐士诗人陶渊明提升到与李白、杜甫并驾齐驱的地位,使隐逸获得深厚的文化审美内涵,成为一种至高无上的人生境界与精神品味,并在此后中国文人的心中奠定了不可动摇的地位。这就到了第三阶段。

那么,隐逸为什么能够得到越来越高的评价?隐士们又具有哪些人格特点和魅力?总体上说,就是那种平和冲淡,超然脱俗,注重心意,不拘形迹,不苟富贵,不慕荣辱,随遇而安,一任自然的人生态度和处事风格。与嵇康同时的著名隐士孙登,虽然傲世卓立,却"性无恚怒,人或投诸水中,欲观其怒。登既出,便大笑"。孟陋是"布衣蔬食,以文籍自娱。口不及世事,未曾交游,时或弋钓,孤兴独往,虽家人亦不知其所之也"。杨柯是"常食粗饮水,衣褐缊袍,人不堪其忧,而轲悠然自得"。公孙凤是"冬衣单布,寝处土床,夏则并食于器,停令臭败,然后食之。弹琴吟咏,陶然自得"。(均见《晋书》)至于陶渊明,更是以"超然"著名。他曾以"五柳先生"自况,自谓"闲静少言,不慕荣利。好读书,不求甚解,每有会意,便欣然忘食"(《五柳先生传》)。他"性不解音,而畜素琴一张,弦徽不具,每朋酒之会,则抚而和之,曰:'但识琴中趣,何劳弦上声'。"(《晋书》)他"性嗜酒,而家贫不能恒得。……其乡亲……或有酒要之,或要之共至酒坐,虽不识主人,亦欣然无忤,酣醉便反。"(《晋书》)多

么率性洒脱！他的诗："望云惭高鸟，临水愧游鱼。真想初在襟，谁谓形迹拘"；"死去何所知，称心故为好"，"形骸久已化，心在复何言"，表现的也都是一种唯求心意，忽忘形迹的精神。有了这种精神，人生就能做到一任自然、无所畏惧，进入真正通达、超脱、浑然无碍的自由境界："纵浪大化中，不喜亦不惧。应尽便须尽，无复独多虑"；"亲戚或余悲，他人亦已歌。死去何所道，托体同山阿"；"采菊东篱下，悠然见南山；山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言"……多么宁静、达观，自由、洒脱。隐逸派文人特别喜欢谈"道"。仅陶诗中就有"谁云其人亡，久而道弥著"；"贫富常交战，道胜无戚颜"；"寒暑有代谢，人道每如兹"。这里的"道"就是对事物、人生、宇宙、生命的自然本质的透视、体悟和把握。他们那宁静、冲淡、潇洒、脱俗的风度，正是彻悟了人的生命的自然本质之后所生的一种十分达观的襟怀。他们的心情是平静的，却并不颓丧；他们似乎超越了对生命、自由和个性的重视与追求，而实际上是在更深的层次上，即在领悟了生命、自由和个性的深层本质，并在自觉实现这一本质时得到人生的享受和满足。

正是因为隐逸中有着如此深刻的哲学文化内涵，故而才具有如此诱人的魅力，才勾起人们对它的深深向往，产生"慕隐情结"。这种"慕隐情结"表现在古琴音乐方面，也有着相当庞大的阵容，其中最有代表性的曲目如《遁世操》、《招隐》、《隐德》、《山居吟》、《泛沧浪》、《归去来辞》等，另外，其它母题中还有许多表现"慕隐"情绪的，如渔樵母题中的《渔樵问答》、《渔歌》、《樵歌》等便是。在这些乐曲中，《遁世操》相传是最古老的曲子，为尧时隐士许由所作。其时，"尧让天下于许由，曰：'日月出矣，而爝火不息，其于光也，不亦难乎？时雨降矣，而犹浸灌，其于泽也，不亦劳乎？夫子立而天下治，而我犹尸之，吾自视缺然，请致天下。'许由曰：'子治天下，天下既已治也。而我犹代子，吾将为名乎？名者实之宾也，吾将为宾

乎？鷦鷯巢于深林，不过一枝；偃鼠饮河，不过满腹。归休乎！君子无所用，天下为庖人，虽不治庖，尸祝不越樽俎而代之矣。’遂遁去，隐于箕山，乃作是操”。此事见载于《庄子》，是隐逸为题的最有代表性的乐曲之一。《招隐》一曲，按《琴史》所记，则为“西晋时左思字太冲，见天下溷浊，将招寻隐者，欲退不仕，乃作《招隐》诗云”。《隐德》则为“昔在太朴之世，志士仁人，抱不世之才，怀高洁之志，或隐于岩壑，或居于市廛，被褐怀琛，以养浩然之气，不为人知。故曰：君子盛德，容貌若愚。乃作是操，以通乎神明而诉己之志也”。《山居吟》为南宋毛敏仲所作，“其趣也，巢云松于丘壑之士，澹然与世两忘，不牵尘网，乃以大山为屏，清流为带，天地为之庐，草木为之衣，枕流漱石，徜徉其间。至若山月江风之趣，鸟啼花落之音，此皆取之无禁，用之无竭者也。所谓乐夫天命者，以有也夫。又付甘老泉石之心，尤得之矣。”《泛沧浪》则为郭沔所作，其“志在驾扁舟于五湖，弃功名如遗芥，载风月而播弄云水，渺世事之若浮沤，道弘今古，心合太虚，其趣也若是”。(均见《神奇秘谱》)这些乐曲，其中心都在表现隐逸所具的乐趣上，之所以如此，是因为它与中国文人对生命、自由和个性的理解完全一致。

应该注意的是，中国文人有“慕隐情结”，但大部分都没有成为真正的隐士。这是不是一种“虚伪”？不是。我们知道，人的生存境界有三个层次：一是想到，二是说到，三是做到。想到的并不都能说到，说到的也并不都能做到。如果要求想到、说到的东西都能做到，则要么会活得很累(因为要拼命地去做)，要么则会使自己活得太贫乏、单调(因为只有少想少说)。如果一个人只有他能够做到的事才能去说、去想，则这个人的精神世界一定是非常贫瘠的。中国文人大部分只是停留在“慕隐”，而并未真正地去“归隐”，正说明了他们的精神世界是异常的丰富、活跃而又博大。

四、花鸟母题及其文化意蕴

花鸟是中国艺术的一个重要的母题,在绘画中专门有花鸟画这一门类,在诗中描写花鸟的作品亦不在少数。但中国艺术的描写花鸟,不同于西方静物写生的重在形的逼真,而是着重表现其内在的精神气韵。古琴音乐也常常以花鸟为表现对象,体现的也是同样的美学倾向。不同的是,在音乐中,由于是以声音作介质,所以花与鸟的表现手法各有所重。一般说来,对花木的表现主要通过音质音色制造其质感效果,以见其精神趣味;而对禽鸟则更多的是通过音结构的变化和旋律的进行来模拟其音声动态,展示其精神趣味。而在不同的花、鸟形象上,所体现的精神趣味和包含的文化意蕴也是各不相同的,需要分别予以考察。

1.花　木

由于西方文化倾向于将人与自然区别开来,倾向于把人看作宇宙自然的"灵长"与"主宰",所以西方艺术多以人事、人体为描写对象:即使在颂赞大自然或上帝时,也常常以人的形象来表示,将自然物事人体化。米开朗琪罗的雕塑《日》、《夜》、《晨》、《昏》和马约尔的油画《地中海》等就都是以人体来表示大自然特征的。即使到18世纪以后,自然事物已直接列入艺术描写的对象,那也都是立足于逼真的摹写,不注重在事物的描写中写出深远的意味。西方艺术家常常创作的静物画就是最好的例证。

中国艺术则不同。首先,中国艺术家不仅特别喜欢描写自然物类,而且喜欢将自己所要表现的人伦情感、内心追求、社会思考等非自然的内容转化为自然事物的描写。所以,在中国,咏物诗、花鸟画、山水画特别发达。其次,中国描写自然事物的作品也不同于西

方的以逼真为旨归,而是传神写意,在抓住事物的特征之后,着意写出其精神气质,使作品见出特别的韵味。《世说新语》记有东晋大画家顾恺之的一件轶事,谓:“顾长康画人,或数年不点目精。人问其故,顾曰:‘四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中。’”(《世说新语·巧艺》)顾恺之在《魏晋胜流画赞》中也说:“凡生人无有手揖眼视,而前无所对者。以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趣失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。一像之明昧,不若悟对之通神也。”这是中国第一次提出“传神”理论。这一理论认为,艺术的核心在于传神,而不在写形。今人汤用彤曾对此解释说:“数年不点目精,具见传神之难也。四体妍蚩,无关妙处,则以示形体之无足重轻也。”①即指出中国传神说是重神而轻形。所谓“神”,即指被描写对象的精神气质。顾恺之提出传神说是针对人物画的,实际上,到后来,它已经扩及其它题材的艺术了。譬如描写事物的咏物之作,在中国仍然体现了“传神”的意趣。只不过这里的物之“神”不完全是物本身的自然属性,而是融注了人的思想情感内容,表现了此类物事长期以来积淀而成的文化意蕴、伦理信息、情感因素、人格特征等人文、人伦方面的内容。所以中国的咏物之作,是其自然形象和精神意蕴的浑然合一,也就是物与我的浑然合一。刘熙载在《艺概·赋概》中说:“在外者物色,在我者生意,二者相摩相荡而赋出焉。若与自家生意无相入处,则物色只成闲事,志士遑问及乎?”西方写物之作多重“物色”而少重“生意”,中国的咏物之作则专重“生意”,而不重“物色”。如果重视“物色”,那也只是作为“生意”的手段,是“以色相寄精神”,“寓主意于客位”。明代曲论家王骥德在论及“咏物”时说:“咏物毋得骂题,却要开口便见是何物。不贵

① 汤用彤《魏晋玄学论稿·言意之辨》,《汤用彤学术论文集》,中华书局1983年,第226页。

说体,只贵说用。佛家所谓不即不离,是相非相;只于牝牡骊黄之外,约略写其风韵,令人仿佛中如灯镜传影,了然目中,却摸捉不得,方是妙手。”(《曲律》)所谓“说体”,即着眼形似,雕容画貌;“说用”,则着眼神似,传其精神气质。不求形似,专注神质,却又要能够产生“开口便见是何物”的效果,正是中国咏物之作的基本路向。中国咏物之作之所以有精神、有韵味,最重要的原因就在于这种“离形而得神”、“象外以见意”的表现方法。这种表现方法,同样也体现在古琴音乐的创作之中。

在咏花木之作中,梅花是一个特别重要的母题。仅在文学中,历代咏梅的诗作就多得数不胜数,其立意大都在凌霜斗雪的无畏精神和高尚纯洁的品格方面。这类诗作中最为著名的应数北宋林逋的《山园小梅》:“众芳摇落独暄妍,占尽风情向小园。疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼,粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎,不须檀板共金樽。”诗中所咏赞的正是梅花那神清骨秀、高洁端庄、幽独超逸的气质风韵。而在音乐中,最为著名的则无疑应推琴曲《梅花三弄》,它充分地展现了梅花那晶莹玉洁的动人气韵和凌霜斗雪的英雄气概。这从历代人为乐曲所填歌词上即可看出。明代《绿绮新声》该谱第三段的歌词为:“节操坚持,凛若冰霜,惟有苍松与翠竹长青,可以结伴为兄弟。”第十一段歌词为:“风荡梅花,轻轻舞玉翻银。支撑株干,纵横折截西东。珠胎嫩蕊,数点天地心。乱纷纷的春色,偃蹇摩苍龙,棱层兮癯骨敌寒凝,先开兮桃李漫传名。”清雍正八年的《立雪斋琴谱》第十段歌词为:“若乃霜晨雪夜,梅花傲骨棱棱,不为之屈。……试看那雪消也梅香更烈。梅花斗雪开,一往孤标谁接。”这几段歌词即说出了该曲主题的基本内容。此外,古人为该曲所写的解题也说明了这一点。明万历年间的《杨抡伯牙心法》解题说:“梅为花之最清,琴为声之最清,以最清之声写最清之物,宜其有凌霜音韵也。”直到现代,我

们对梅花精神的这种理解仍未改变。今人《古琴曲集》对该曲的解题说:“传统的诗词绘画中有不少通过梅花的洁白、芬芳和耐寒等特点来赞美具有高尚节操的人。古琴曲也是这样,曲中以泛音曲调,表现了梅花的高洁、安详的形象。……乐曲后半部分利用音色对比和节奏变化,表现了梅花与寒风搏斗的形象。”①

中国人的喜欢兰花,亦由来已久。《家语》曰:“芝兰生于深林,不以无人而不芳。君子修道立德,不为穷困而改节。”陈朝周弘让有《山兰赋》云:“爰有奇特之草,产于空崖之地。仰鸟路而裁通,视行踪而莫至。挺自然之高介,岂众情之服媚。宁纫结之可求,兆延伫之能洎。禀造化而均育,与卉木而齐致。入坦道而销声,屏山幽而静异。独见识于琴台,窃逢知于绮季。”(《艺文类聚》)都是歌颂兰花的清幽独芳,雅洁脱俗。与此相似,琴曲《幽兰》、《猗兰》、《佩兰》等曲所写亦为这一意蕴。《猗兰》相传为孔子所作。“孔子应聘诸侯七十国,而不一获其主,莫能见任。自卫返鲁,隐谷之中,见兰独茂,喟然叹曰:‘夫兰当为王者香。今乃独茂,与众草为伍。’乃止车援琴鼓之,自伤不逢时,托辞于兰云:‘兰之猗猗,扬扬其香。不采而佩,于兰何伤。’”(《神奇秘谱》)《藏春坞琴谱》对《幽兰》一曲的解题其意亦相似。云“是曲也,孔子所作。时楚昭王聘孔子,孔子适楚,厄于陈蔡之间,外无所通,藜　不充,从者皆病。孔子益自慷慨弦歌不衰。君子修德立道,不以穷困而改节。兰生深林不以无人而不芳。乃托辞于兰,因而作此曲也。”毛逊的《佩兰》表现的也是同样的内容。《五知斋琴谱》对此曲的解题云:“兰生空谷,无人自芳。苟非幽人,谁与相将。维羽蠲洁,协乃馨香。细而不迫,徐而抑扬。和鸣清越,凤羽高岗。九霄纷披,鹤羽回翔。兰生羽兮,翠翮将将。羽佩兰兮,馥郁为裳。世无知音,羽为繁伤。音无知心,

① 《古琴曲集》(一),人民音乐出版社1962年,第6页。

佩而不光。心之有兰,惟兰有邛。请拂冰弦,追我羲皇。”(《五知斋琴谱》)在这里,兰花所表现的是一种孤寂的美,一种不因孤寂而不美的、自适自足的“君子”品格。

在中国,荷花(莲)也是常被人们歌咏的花卉。仅在汉魏六朝,咏莲的诗、赋就多得不可胜数。如果说,咏梅之作主要在其坚强高洁,咏兰之作重其幽香自适,那么,咏莲之作所重的便是其婀娜妩媚的丽姿和清纯雅洁的气韵。西晋诗人潘岳《莲花赋》云:“伟玄泽之普衍,嘉植物之并敷。游莫美于春台,花莫盛于芙蕖。于是惠风动,冲气和,眄清池,玩莲花,舒绿叶,挺纤柯,结绿房,列红葩,仰含清液,俯濯素波。修柯婀娜,柔茎苒弱。流风徐转,回波微激。其望之也,晔若皎日烛昆山;其节之也,晃若盈尺映蓝田。”这是对莲花妩媚姿容的描写。到北宋,周敦颐写作《爱莲说》,则又进一步从莲的品格着眼了。他说:“水陆草木之花,可爱者甚蕃;晋陶渊明独爱菊。自李唐来,世人甚爱牡丹,予独爱莲之出淤泥而不染,濯清涟而不妖;中通外直,不蔓不枝;香远溢清,亭亭净植,可远观而不可亵玩焉。予谓:‘菊,花之隐逸者也;牡丹,花之富贵者也;莲,花之君子者也。’”这篇《爱莲说》文字简洁,却把莲的种种内在品格一一揭示出来。后来爱莲者,无有超出他的范围的。琴乐中直接咏莲的作品虽较少见,但其精神意蕴则常常渗透在其它母题(比如表现隐逸之趣)的作品之中。在其它种类的器乐曲中也时有表现,如筝曲《出水莲》、广东音乐《碧水芙蓉》等。但更多的乐曲不一定都集中在“出淤泥而不染”这个哲理意蕴方面,而是侧重于表现某种生活情趣,如筝曲《粉红莲》、《宝鸭穿莲》、《莲花浮记》、三弦曲《采莲歌》、广东音乐《步步莲花》等。还有一些佛曲如《捧镨点莲》等还有宗教的象征意义。

2 . 禽　鸟

古琴音乐中以禽鸟为题的作品亦不少,仅较为著名者就有《平沙落雁》、《秋鸿》、《雁过衡阳》、《塞上鸿》、《鸥鹭忘机》、《雉朝飞》、《鹤鸣九皋》、《双鹤听泉》、《鹤舞洞天》等,应该说已形成一个不小的阵容。

鸿雁作为高远之志的象征符号,在很古远的年代即已出现。《周易》"渐卦第五十三"云:"初六:鸿渐于干,小子厉,有言,无咎。""六二:鸿渐于磐,饮食衎衎,吉。""六四:鸿渐于木,或得其桷,无咎。""上九:鸿渐于陆,其羽可用为仪,吉。"《艺文类聚》注云:"鸿,水鸟也,适进之义,始于下而升,故以鸿喻仪可贵也。"这说明,鸿雁在很久以前就被赋予吉祥、进步、发展之义并为人们所宝贵。这种吉祥、进步、发展之义后来渐渐地凝聚成高远的志向、理想和抱负。战国时尸佼在其《尸子》中说:"虎豹未成纹,而有食牛之气;鸿鹄之彀,羽翼未全,而有四海之心。"早在秦末,农民起义领袖陈胜就使用过这一寓意。他以鸿雁自比,发出"燕雀安知鸿鹄之志"的感慨。(均见《艺文类聚》卷九十)这大概是因为鸿雁总是不愿长居一处,而是年复一年地从南到北、又从北到南地长途飞行,似乎在不倦地追求着什么。

鸿雁的这一象征意蕴既与中国历代知识分子的生存状态和价值取向相一致,又有着极大的意义弹性和解释空间:它既可以作为儒家"修身、齐家、治国、平天下"的载体,又可以作为道家"蔑视功名,超越时俗;清静无为,回归自然"的载体。这就不难理解,为什么中国历代音乐家,尤其是文人音乐家们,特别喜欢以鸿雁为题材创作乐曲,也特别喜欢演奏以鸿雁为母题的乐曲了。仅一首琴曲《平沙落雁》,在短短不到 300 年的时间中,就被五十多种谱集所收录,有的谱集还同时收录该曲的不同版本,总计有近百种之多,是

所有留存琴曲中版本最多的曲子。这说明,《平沙落雁》是古代琴人最常弹奏、最花精力、又最有心得的曲子,因为它的"取其秋高气爽,风静沙平,云程万里,天际飞鸣,借鹄鸿之远志,写逸士之心胸"(《天闻阁琴谱》),最完满地表达了古代文人特有的品格、情思、节操和抱负。

琴曲《秋鸿》,亦以鸿雁为题,《神奇秘谱》的解题说:"然曲之趣,言鸿之为物,知秋而南宾,唳乎霄汉,决云万抱异世之学,与时不合,知道之不行,而谓道之将废,乃慷慨以自伤,欲避地幽隐,耻混于流俗,乃取喻于秋鸿,凌空明,干青云,扩乎四海,放乎江湖,洁身于天壤"。《玉梧琴谱》谓其:"取诸高远遐放之意,游心于太虚,故志在霄汉也。是以达人高士,怀不世之才,抱异世之学,与时不合,知道之不行,而谓道乃之将废,慷慨以自伤,欲避地幽隐,耻混于流俗。乃取喻于秋鸿,凌空明于青霄,扩乎四海,放乎江湖,洁身于天壤,乃作是操焉。"《理性元雅》谓其:"托喻其志凌云汉,寄身天外,以放荡乎江湖而明哲保身亦与焉,岂徒咏一鸿雁已哉?"《五知斋琴谱》的解题是:"盖喻其高远之志。欲起于凌云霄汉,身系乎四海之间,寄傲于天地之外。胸襟宽阔,有鹏飞万里之思。"《飞鸣吟》虽为小曲,写的也是鸿雁,故寓意亦相类似:"鸿之为物,知秋而南宾,唳乎霄汉,决云万里,翱翔四海,其志何大也!"(《玉梧琴谱》)它如《南湖秋雁》等,也含有这样的意思。古琴音乐中鸿雁题材的作品,大多以此为内容。

与鸿雁母题相似的还有鹤,但它的蕴意主要不在高远之志向,而在高洁之情操。鹤以善鸣著称,《周易》云:"鸣鹤在阴,其子和之。"《诗经》有云:"鹤鸣于九皋,声闻于天。"是说身隐而名著,此乃君子之道。老子曾谓孔子曰:"夫鹤不日浴而白,乌不日黔而黑。"亦是赞扬鹤的自洁之性。《抱朴子》云:"周穆王南征,一军尽化,君子为猿为鹤,小人为虫为沙。"因其有高洁脱俗之意,故又常常有仙

风道骨,成为人们向往仙境的一种手段——驾鹤仙去。《相鹤经》云:"鹤,阳鸟也,而游于阴。盖羽族之宗长,仙人之骐骥也。"视鹤为仙人的骑座。《述异传》云:"荀瓌……尝东游,憩江夏黄鹤楼上,望西南有物飘然,降自霄汉,俄顷已至,乃驾鹤之宾也。鹤止户侧,仙者就席,羽衣虹裳,宾已欢对,辞去,跨鹤腾云,渺然烟灭。"(《艺文类聚》卷九十)

中国文人用世时大都以儒家为主,讲究节操品性,鹤的高洁之性便能与之相合;避世时则又以道家为主,讲究脱俗自适,而鹤的通仙之术又能成为这一意趣的完美载体。古琴音乐中以鹤为题材的作品均不出这两个路子。琴曲《鹤鸣九皋》是据《诗经》"鹤鸣九皋,声闻于天"之意而作。"鹤为仙灵之禽,其鸣高亮,闻八九里。……其舞也,感灵风则舞,以振其羽,仰见霄汉,如有神物则鸣,非时则不鸣,非时则不舞。故知其鹤之灵。"(《神奇秘谱》)《鹤舞洞天》传为苏轼写完《放鹤亭记》后所作,主要"表现清远空旷、超然尘外之趣"。《双鹤听泉》表现的是"古代文人超然出世的清高思想"。另如《猿鹤双清》、《别鹤操》中的鹤也具有这样的寓意。

实际上,禽鸟母题不仅在文人性的古琴音乐中得到表现,在民间音乐如琵琶、古筝、笛子、管子、唢呐等器乐曲中也同样有突出的表现。如笛曲中的《鹧鸪飞》、《黄莺亮翅》,管子曲中的《双黄莺》、《拿天鹅》,唢呐曲中的《百鸟朝凤》、《海青歌》,琵琶曲中的《海青拿天鹅》、《平沙落雁》,筝曲中的《寒鸦戏水》、《嘤啭黄鹂》、《打雁》等。不同的是,古琴音乐主要以鸿、鹤为对象,民间音乐则以鸦、雀为对象;前者主要表现高远之志向或高洁之情操,后者则更多的是表现大自然的勃勃生机和盎然情趣。琵琶曲《海青拿天鹅》是表现海青捕捉天鹅时形象逼真的动态和富于戏剧性的情节的,乐曲情绪紧张、激烈而又活泼、风趣。明代李开先在《词谑》一书中记述了河南琵琶演奏家张雄弹奏这首乐曲的情景:"临时一弹,令人尽惊,如

《拿鹅》,虽五楹大厅中,满厅皆鹅声也。”笛曲《鹧鸪飞》则充分利用南方曲笛音色醇厚圆润、悠扬柔婉的特点,加上在乐句中不时使用打音、颤音、赠音等特殊技巧来润饰曲调,将鹧鸪击翅翻飞的形象揉进清静空阔的空中背景和艺术意境之中。加上吹奏时气息的控制,通过力度上的强弱对比,把鹧鸪翻飞时忽远忽近,忽上忽下,忽隐忽显的动态刻画得生动逼真,淋漓尽致地展现了大自然的活泼生机。筝曲《寒鸦戏水》前半部分的慢板节奏写出寒鸦在岸上蹒跚的步态,憨态可掬,趣味盎然;后半部分的快板则写出鸦们在水中的活泼敏捷,焕发出旺盛的生机。同时,通过寒鸦戏水之欢,亦能使人感觉到冬天即将过去,春天即将到来,万物即将复苏。“春江水暖鸭先知”,在鸦也是一样的。《寒鹊争梅》是表现寒冬季节,群鸟在梅花枝头嬉戏时的欢腾跳跃情景,曲调欢快活泼,富有生机与情趣。至于那些以模拟禽鸟叫声为主的乐曲,如《百鸟朝凤》、《黄莺亮翅》、《莺啭桃李》、《早晨》、《小飞舞》等,更是直接表现大自然的一派生机和盎然情趣。民间音乐中即使偶有以鸿雁和鹤为题材的,如琵琶曲《平沙落雁》、筝曲《打雁》、《鸿雁夜啼》等,也主要不是表现高远之志,而是或者表现对家乡和亲人的思念,或者表现大自然的生机和情趣。从民间音乐对禽鸟母题的不同处理,我们能够更准确、更清晰地感受到古代文人的思想脉搏,从而更深入地去触摸古琴音乐的内在精神。

第六章　古琴音乐的表现形态

尽管古琴有许多超出音乐以外的功能和意义,但它最基本的属性还是乐器,一种表现音乐的工具,它的最终产品也还是乐曲,那些具有特定内容和形式的音乐作品。而音乐及其作品又并不是一种纯粹的形式,它总是同人的生存活动的某种情境密切相联,并蕴涵着人生的某些方面的内容。在这方面,古琴尤其突出,因为古琴的自娱功能直接地将音乐与人的生命感受融为一体,使古琴音乐成为人的生命状态的最直接的表现形态。了解这种形态,对于把握古琴艺术的深层奥秘、领略古琴音乐的独特魅力有重要意义。

一、古琴的音乐表现力

古琴所具的丰富、深厚的文化内涵是古琴艺术的重要资源,但也会造成对它的遮蔽,使人更多地去注意古琴的外部功能,而忽视它的音乐表现功能。例如有人认为,古琴之所以在中国传统音乐中占有如此重要的地位,完全是因为它长期在文人手中积淀了丰厚的文化内涵。如果去掉这些文化内涵,古琴就只能是一件极为普通的乐器。这种认识显然不正确。

首先，古琴积累了大量的乐曲，这些乐曲所表现的内容极为广阔，从社会政治到人伦情感，从花鸟虫鱼到自然山水，无不进入过古琴表现的境域；而一旦经过古琴的表现，它们就立刻获得了巨大的艺术魅力。这至少说明了古琴作为乐器的极为广阔的表现力。

其次，古琴之所以能够被代表中国文化主流的文人士夫所看中，本身也正说明了它有自身的独特与过人之处，而这，对于乐器来说，毫无疑问，首先应该是它的艺术表现力。如果一种乐器在音乐表现力方面没有特长，那么，即使在它的质料、外观或音响上有很高的文化与审美的韵味，它充其量也只是一件不坏的工艺品或历史文物，而不再具有音乐的价值，而古琴显然不是这样。两千年来，古琴始终是作为活的、有生命力的乐器在使用着，而不是作为文物和工艺品而陈列着的，尽管有许多唐宋元明时的琴早已具备了很高的文物价值。应该说，古琴首先是因为它在音乐表现力方面展示了过人之处，它才可能被文人选中，从而也才可能积淀着丰富深厚的文化内涵的。古人说："八音之中，惟弦为最，而琴为之首。"(桓谭《新论·琴道篇》)"众器之中，琴德最优。"(嵇康《琴赋》)"是以动人心，感神明者，无以加于琴。"(薛易简《琴诀》)这些都应该是首先从乐器的音乐表现力来说的。众所周知的伯牙弹琴，子期知音，雍门子周鼓琴令孟尝君泫然泣涕等流传至今的故事，以及瓠巴鼓琴，飞鸟翔集，渊鱼出听；师旷鼓琴，六马仰秣，玄鹤延颈之类的传说，都能说明这一点，而大量流传下来的、内容丰富多样的琴曲则更直接地证明了这一点。正因为此，查阜西先生才说"它是我们中国古代最富有表现性的乐器"①。

古琴强大而有特色的音乐表现力，主要可以从以下三个方面

① 查阜西《介绍"古琴独奏"和"琴箫合奏"》，《查阜西琴学文萃》第334页，中国美术学院出版社1995年版。

见出。

1.制造幽深效果

任何艺术都追求某种"深度",音乐也不例外。但同样是深度,却可以有不同的形态。这些形态中比较重要的有两种,一是"深刻",一是"深邃"。大致说来,前者是就作品的主题而言,后者是就作品的意韵而言;前者是诉诸概念和观念,比较理性,后者是诉诸感觉和体验,它伴随着感性;前者如同在二维平面上的篆刻,是静止的,固定的,后者如同三维空间中的景深,是游动的,有着持续的指向纵深的吸力的。我在比较中西方音乐的审美品格时曾指出,西方音乐以深刻为旨归,中国音乐则以深邃为旨归。并说:"贝多芬的《第三交响曲》是深刻的,其深刻来自乐曲中所表现的革命斗争形象和英雄主题,来自作者对那个革命时代的敏锐把握和强有力的表现;而中国的《梅花三弄》是深邃的,其深邃是来自作者对梅花那高洁的内在气质的理解和感受,并用简洁、从容的旋律,清脆、晶莹的音色将其表现出来。《第三交响曲》的深刻主要通过听者的感官来引发他的想象、思考和情感的体验,而《梅花三弄》的深邃则是透过感官直达心底,在你心的深处回旋、激荡,使你觉得好像有一股正气在你的心胸升起,缕缕不绝,韵味无穷。"①就其总体倾向而言,我认为中西的这一比较是能够成立的。但就中国音乐自身而言,则其中的各种乐器、乐曲之间还存在着程度的差别。比较而言,在中国乐器中,最具有深邃品格,最能够制造幽深效果的,无疑是古琴。

乐器的表现力首先是由它的表现手法决定的,古琴也是如此。在制造琴乐的幽深效果方面,起主要和直接作用的应该是古琴所

---

① 刘承华《中国音乐的神韵》第63页,福建人民出版社1998年。

特有的"走手音"。

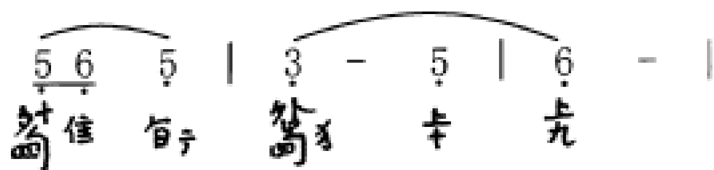
"走手音"是以特殊的音响效果为基础的。由于古琴的有效弦长特别长,一般在110厘米以上,故而振幅大,振动时间久,其余音绵长不绝。余音绵长不绝,故可以在演奏中出现唯古琴所独有的"走手音"。"走手音"是指右手弹出一音后,左手按弦的手指再向上或下滑动一或数个音位,形成音程的变化。

"走手音"是古琴音乐的最富特色的因素,它至少在下面两个方面对制造古琴音乐的幽深效果起重要作用:

(1) 音的线化产生游走的动势

走手音使本来是点状的音之间连成一条圆柔的曲线,其线型运行轨迹单纯、简洁。

弹拨乐器一般都是点状出音,即每弹一次出一音,故音与音之间有间隙而不连贯。筝、瑟和箜篌都是一弦一音,其音与音之间是分离的;三弦、阮、琵琶等虽属一弦多音乐器,但其左手的按弦却是以食、中、名、小指分工合作,每指负责自己的音位,故其出音也是有间隙的,是点状的。由于点状音的每一弹出本身都包含着一个爆发力,故而特别容易造成一种强度和力度,而不太容易造成深邃的效果。点状的音如果用力太弱,则不会给人深刻的印象,如果用力较强,也只会给人一个固定的刺激,产生力度效果,它们都不会有深邃感。制造深邃感必得具备的一个条件,是它的出音方式必须是线状的,因为只有线状的音迹才会打破静止状态而产生游动感,才能打破孤立状态而获得吸引力,才能突破有限状态而指向无限境域。古琴正是弹拨乐器中唯一能够在点状出音中又制造出大量的线状音迹的乐器。点状出音使它保留了弹拨乐器所固有强度与力度,而线状音迹则又使它增加了制造深邃效果的能力。《渔樵问答》是琴曲中具有幽深之美的最富代表性的作品,其第8～10小节的谱(吴景略演奏谱)是:



这里 3 小节,7 拍,但只在两条连线下的第一个音符处各弹了一下(一勾一剔),后面其它音位均是利用其余音由左手手指的移动(即"走手音")取得的。故其所得就不是一个个点状的音,而是一条圆柔的曲线,它为这一乐句所要表现的林水之间幽深渺远的意境效果提供了一个物理的条件。如果这里的每个音符都用右手弹出,形成一系列互不相连的间断的音点,则其幽深感便要减弱许多。

(2) 音的虚化产生远引的张力

走手音使音逐渐弱化,其由实而虚的张力方向,造成超逸、脱出之势,给人以趋于深远、无限之感。

深邃效果除了必须通过线状音迹外,还有一个重要的条件,即在走手音的持续状态中,音的强度必须有一个逐渐弱化的过程。线状音迹在拉弦乐器与吹管乐器中并不缺乏,它们的出音基本上是线状出音。吹管乐器一口气连续不间断地吹奏出来的旋律是线状的,拉弦乐器一弓连续不间断地拉奏出来的旋律也是线状的。但这两种线状音迹都没有弱化的过程,而且都是在人持续不断地施加力的情况下才使音获得连续的。在这里只有根据乐情需要而人为所作的强弱变化,而不存在它本身固有的弱化张力。所以它只能够刻画形象,描摹情感,而不具有自身趋于深远的能力。唯独古琴天然地具备了这一张力形式。古琴的"走手音"是在右手弹出一音后,左手指在弦上游走一或数个音位,出现线状音迹。在这一条线状音迹中,由于演奏者的弹指力量只作用在该音线的第一个音位,后面的音都是靠其振动的余音发出的,故其持续的时间是有限的,其强度也不可避免地逐渐减弱,形成弱化的趋势。这种弱化

趋势只有在古琴中是常态，是反复出现的，而且是非人为的，真正属于古琴本身所固有的。

音线的这种弱化趋势，如果仅仅从物理角度看，它只不过是一个由强渐弱即振动幅度由大渐小的过程，但如果从人的听觉心理的角度来看，则就不仅仅是一个强弱、大小的问题，而是大量地浸润着其它方面的人生内涵。就这个意义来说，至少有两个方面特别重要：一是弱化能够造成一种远去、逝去（由近而远）的感觉，产生出超逸、脱出，远离此岸，超升彼岸的效果；一是能够产生一种深化、玄化，由表及里，由浅入深的感觉，形成不断向本体、向事物和宇宙的内核接近的效果。所谓"迟以气用，远以神行"，"神游气化，而意之所之，玄之又玄"，（徐上瀛《谿山琴况》）说的就是这两种情况。这两种趋向的力都能产生出幽远和深邃。前面所举《渔樵问答》中的乐句，之所以能够产生如此幽远深邃的效果，除了"线化"之外，"走手音"在其运作过程中的不断"弱化"也起了重要的、甚至十分关键的作用。古人说："音有幽度，始称琴品……。故高雅之士，动操便有幽韵。"（冷谦《琴声十六法》）这"幽度""幽韵"虽然同人的气质心境有关，但也得靠古琴"走手音"的这种"线化"和"虚化"才能实现出来。另外，值得注意的是，这里的弱化主要只是一个过程，一种张力状态，而不是一个已然的结果；它只是吸引你往那个方向运动，产生往那个方向探索、追寻的力，而不会让你完成这个运动，实现这个力。就是说，它始终引诱你作探寻的努力，而不会让你静止。静止了就只有深刻，而不会有深邃。所谓"求之弦中如不足，得之弦外则有余"（徐上瀛《谿山琴况》），指的就正是这种无法穷尽而又不能静止的张力状态。

此外，古琴的幽深效果还同该乐器的音域取向有关。其它乐器的音域取向大都是向中高音区发展，而古琴正好相反，是往低音区发展。虽然古琴的音域有四个八度又一大二度，即从 $C - d^3$，若

用简谱表示,则在其正调(1 = F)定弦中是:$\underset{:}{5}$ - $\ddot{6}$。在这四个八度中,最高的一个八度是泛音区,真正能够用按音演奏的是从 $\underset{:}{6}$ - $\dot{6}$,而真正常用的通常又只在 $\underset{:}{5}$ - 6 之间,属于中低音区,所以,在用五线谱记谱时,它主要使用的是低音谱表,其演奏的音响效果是低沉浑厚,从人的心理通觉感受来说,“低”的音调是与“沉”、“重”的重量感受相通的,而“沉”、“重”的重量感受又同“深”的空间感受及意义感受相通。古琴音域的这种向低音区倾斜,对烘托与渲染其幽远深邃的音响效果也起了重要作用。

2 . 内敛的力度

音乐表现的力度往往同演奏时用力的大小有关,但并不等同。一般说来,用力大小同时与强度及力度有关,只不过表现形式有所不同。用力大小表现在音量上即为强度,表现在音质上则为力度。形象地说,力度就是将用力时所形成的呈发散状态的强度加以浓缩、凝聚成硬而挺的、呈收敛状的、具有穿透力的音束。所以,强度是一种外展的力量概念,力度则是一种内敛的力量概念。

那么,外展的力是如何转换成内敛的力的?我们先来做个实验。现在有一滴水,我们让它自然地滴在桌上,它就会形成一个圆形水迹,并有更小的水珠向四周溅出。这就是一个外展性的力的过程,水滴下落时所形成的力在接触桌面时向四面扩散,所以它只有强度而无力度。而如果我们不是让它成滴状自然下落,而是利用某种器具使它从一细小的管中射出,则它就会成为一条具有穿透力和撞击力的水线,其力度大为增强。为什么?因为后者对力作了人为的控制,不让其发散,并且迫使它们聚拢起来集中到一个方向。

同此原理，音乐中的音响若要具有力度，也必须将点状发音转换成线状发音，使出音的力量向一个方向集中、聚拢。我们看到，中国许多乐器其出音方式都是非点状的，而总是呈现出或长或短、或粗或细、或弯或直的线型轨迹。例如筝和瑟，它们都是一弦一音乐器，在自然状态中其出音均为点状的。但在其音乐的演奏中却常常要配以左手的按弦，以使音拉长，发生变化。即如拉弦乐器和吹管乐器，其出音时按音的手指也往往作上下前后的滑动，以改变音的形态。这种现象沈洽称之为"音腔"，意指"带腔的音"。[①] 这种"带腔的音"(亦即线状的音)因其将运动的力聚敛集中到一个方向，故而听起来极有力度，常常能产生带钩、带刺、入木三分的"招进感"，使音乐的表现获得惊人的深度。

但是，在中国乐器中，使用这种线状音最突出的还是古琴，特别是其左手技法，有一些是专门对音的结构进行变化的，如吟、猱、绰、注、撞、逗等。如果没有这些技法，那么左手按弦时，右手弹出的音就是点状的，和空弦散音相象。这样的音，即使右手用力弹出，它也只会有强度，而不会有力度。因为它的力呈发散状态，未能凝聚集中起来。而用了上述技法，特别是绰、注后，其情况便完全不同。绰、注把点状的音"线化"了，同时也就把点状音中分散了的力凝聚集中到一个方向上，将点状音的疏松状态拉挤成紧密状态，从而获得力度。例如"绰"，是左手从下一音位按起上行到本位音。如欲弹"6"这个音，左手指就必须按在同弦大约"5"的音位上，然后随着右手的弹弦而上行到"6"，从而打破了"6"的点状音迹，使其线化。"注"的情况也是如此，只是方向相反，是从上位音下行到本位音。"吟"、"猱"则是左手指按在音位上重复数次作上下移动，

---

① 详见沈洽《音腔论》，《中央音乐学院学报》1982 年第 4 期、1983 年第 1 期。

使点状音变成波浪形的曲线音迹。

当然,仅有线化还不能保证其出音具有力度,它还需要右手弹弦力量和左手运指速度的配合。

就右手的弹弦来说,其强弱变化的幅度十分宽广。由于古琴有效弦长长,振幅阈广阔,故同样一种弹弦技法,可以弹出极轻柔飘忽的音,同时也可以弹出非常沉重刚烈的音,这全凭演奏者使用的力度如何。而有效弦长比较短的乐器,如琵琶、阮等,其可变化的幅度就小得多。实际上,古琴弹弦的四指本身也是有着力度的差别的。一般说来,大指的托、擘和中指的勾、剔尤见力度,而食指与名指则相对要柔弱些。四指中,用肉弹与用甲弹效果又有不同。肉弹所出的音线较粗,甲弹则较细;如果用力相等,那么较粗者体积大,单位压强小,故以强度胜;较细者体积小,压强大,故以力度胜。古琴演奏时可以根据出音力度的需要而选择适当的弹弦技法,其选择的余地相当大。

左手按弦技法也会对力度造成影响。首先,按弦部位的不同和技法的差异可以造成力度的变化。若就按弦手指而言,则有大指与名、中指之区别。用大指则明亮有力,其音线细而光滑;名、中指则柔和温润,音线较为粗、松。若就按弦部位而言,则有肉按与甲肉相半之按的区别:甲肉相半者明亮有力,其音线细而光滑;肉按者柔和温润,音线较为粗、松。音线细而光滑者,其质感密,其力度强;音线粗、松者,其质感疏,其力度弱。何粗何细,何强何弱,演奏时也可以根据音乐表现的力度要求来选择适当的按弦技法。

古琴发音的张力除了来自左右手的技法与使用的力量外,还有一个因素,就是左手运指的速度。一般来说,速度越快便越见力度,反之,则越是松弛。此外还取决于速度的变化状态。左手在使用绰、注等技法时,其运指通常是非匀速的,即变速的,它

们或者呈减速度状态,或者呈加速度状态。匀速运动所形成的轨迹是直线的,而减速运动和加速运动则是抛物线或反抛物线的。直线形不成张力,只有抛物线(包括反抛物线)才是富有张力的线条。不同的是,抛物线的轨迹是由紧张趋于松弛,而反抛物线的轨迹则是由松弛趋于紧张。趋于紧张者刚健有力度,趋于松弛者则平稳、舒展。效果不同,但都是富有张力的音线。古琴在以绰、注方式出音时所形成的轨迹大部分正是抛物线或反抛物线的,因而极富张力。例如《关山月》就先后使用了这两种"绰"(谱中打"▼"处):

a. 加速度:

b. 减速度:

前者是在感情的高潮处,故使用加速度的反抛物线型,使其具有力度;后者则在乐曲的结尾处,此时感情已趋低徊,故用减速度的抛物线型,使其得到平稳的收束。《平沙落雁》则大量地使用(虽然有的谱中并未标出)抛物线与反抛物线(亦即减速度与加速度)的绰、注技法,形成乐曲情绪在紧张与松弛之间的交替与对比,展示了大自然中宁静、和谐而又充满活力的景象。

古琴发音时所产生的张力,有着很大的可变幅度,可以在乐曲中制造鲜明的对比。例如琴曲《阳关三叠》,其第二叠与第一叠即形成对比。这对比不仅靠音区的变化(升高八度),更重要的还是利用了张力的变化。第一叠的曲调演奏时多用散音,比较舒展、松弛,感情比较平静,第二叠则多用带绰、注的按音,并通过力度的对

比和速度的变化使曲调获得较强的力度,推动着乐情向前发展。也正因为此,古琴的表现境域十分宽广,它既能表现清微淡远的《平沙落雁》,又能表现刚烈粗厉的《广陵散》;既能表现悠闲舒展的《渔樵问答》,也能表现哀婉沉痛的《长门怨》;既能表现气势磅礴的《流水》,也能表现气质清纯的《梅花三弄》;既适合于抒情性的《阳关三叠》,也能胜任描摹性的《酒狂》。对于古琴来说,似乎不存在什么它不可以表现的东西。

3．富对比性的质感

一般来说,在西方音乐中,音色不是一个十分重要的因素,只在有特殊的需要时才会得到突出和强调。在一般的情况下,它们注重的是形式,是逻辑。它们的乐意是通过高度抽象了的"形式感"得以整合、表现和接受的。而在中国音乐中,音色始终是一个十分重要的方面。中国音乐始终重视音色在音乐中的表现功能,重视音色作用于人的感觉的直接性与特殊性,以及由此而来的音乐表现方面的"质感"。在中国音乐中,一件乐器的表现力往往是通过音域、音质和音色等因素共同决定的,而音色是其最为重要的方面。至于音色方面的指标,通常是由人声化、个性化和丰富的对比性等方面构成。

中国乐器历来是以近人声为贵。早在唐代就有人说过:"丝不如竹,竹不如肉"(段安节《乐府杂录》),认为弹拨乐器不如吹管乐器,其原因就在于前者的音色比后者距离人声更远。到宋代,又有人提出"谁道丝声不如竹"(刘敞)的反诘,是因为此时新崛起的拉弦乐器又以其更接近人声而压过了吹管乐器。这都体现了在乐器音色上以人声为贵的思想。一般地说,弹拨乐器因其是点状出音,故天然地离人声较远,但古琴却因其特有的"走手音"使点状的音得以线化。而音的线化从音色上说则为"声腔化",从而使古琴的发

音获得了较强的人声效果。音色上的人声效果使音乐在表现情感、刻画形象方面获得了贴近生命、直呈世界的"质感",增强了音乐的直接表情能力。可以说,唯有古琴才真正地既具弹拨乐器由其点状出音所生的力度,同时又具有吹管乐器与拉弦乐器由线状出音所生的"质感"效果。

中国乐器的音色历来注重个性化,强调其不可替代性。几千年来,能够一直流传,被人频繁使用的乐器,其音色都是极富个性的,例如筝、三弦、琵琶、箫、笛以及胡琴的各个家族等。相反,凡是在历史上曾经被淘汰,或没有得到长久传承或普遍使用的乐器,大都是因其音色与其它乐器过于相似,因而失去了个性特征。例如排箫即因其音色与洞箫相近而失传多时,瑟也因其音色与筝和箜篌相近而几乎绝迹。而古琴在其漫长的历史中则始终以其个性化的音色独步乐坛,绵延不绝。古琴的音色,低音区低沉、浑厚、古朴、苍茫,余音绵长不绝,没有哪种乐器能够与它相比拟;高音区则清亮而又圆润,富有力度而又内含悠扬之韵,极富穿透力,这与琵琶的高音区虽然脆亮但略嫌紧张、尖锐和单薄不同,也同古筝的高音区虽然圆润却又略感力度不够有别。直到现在,似乎还没有哪种乐器在音色上与它相似,更不用说代替了。正是这种个性化的、不可替代的音色,使得古琴的音乐表现极富"质感",成为古琴长久不衰,至今仍能显示其魅力的一个重要品格。

但是,古琴之富于"质感",更重要的还在于它的音色丰富多变,且富于对比性,为演奏提供了较大的选择空间。

乐器音色的个性化固然重要,因为这是一种乐器赖以生存的基础。但如果一种乐器只有单一的个性特征,虽然较那些没有个性特征的乐器要好,也不能不说是一个局限,因为它限制了自身的表现境域,使它只具有特色功能,而不具备普遍功能。在古代乐器中,埙就是如此,尽管有特色,但局限较大。而古琴却能够以其最

为丰富的音色突破这种限制,获得极为宽广的表现力。

就总体而言,古琴的音色有三大类型:散音、按音与泛音。散音即空弦音,其特点是比较响亮,共鸣性强,余音长,但其音质比较松弛,缺乏紧张度。按音即左手按弦时所弹出的音,它没有散音响亮,共鸣性和余音亦相对较弱,但其音温厚、结实,其走手音的使用特别适合于表现力度和制造紧张度,也最适合于演奏丰富多变的旋律。古琴音乐的旋律就主要由按音表现的。泛音则清脆、晶莹、透亮,有金属声,富于弹性,与按音的厚实正好形成对比,适合演奏轻快活泼的曲调和华彩旋律。在琴曲中这三种音色常常配合使用,通过其对比能更好地表现乐意,使不同的乐意都能获得“质感”。如《流水》一曲,第一节是描写山中的背景,沉稳、平静,故多用散音;第二、三节刻画山上泉流奔跳而下的情景,轻盈欢快,富有弹性,故而主要用泛音;而到第四、五节表现深潭中的阔大而满溢的水势时,要渲染的则是浑厚与实在,于是又改用按音演奏了。这三种不同的音色与所欲表现的乐意十分贴合,故而均能产生“质感”效果。

再从细处来说,古琴的每根弦,每种技法都能产生特殊的音色。古琴是一弦多音乐器,共有七根弦,按照五声音阶定弦,其相邻两弦之间的音距一般是大二度或小三度,所以,同一个音可以在不同的弦上出现,形成“同音异弦”现象。例如在 F 调的定弦中,“2”这个音可以分别在七弦十徽、六弦九徽、五弦七徽六分、四弦七徽、三弦六徽四分、二弦五徽六分和一弦五徽上取得,而且所取各音的音色各不相同。一般说来,演奏同一个音,其弦数越高,音色便越亮;徽位越低,张度就越小。演奏者可以根据乐情的需要来挑选适当的音,其可选的余地相当大,其音乐的表现也就可能达到相当精微细腻、获得‘质感’的地步。琵琶、阮等多弦乐器也存在着同音异弦现象,但其境域要小得多。

古琴的演奏以左手按弦取音,以右手弹弦出音。左手按弦之指的不同和手指按弦部位的不同均可造成音色的差异。左手按弦除偶用中指与食指外,最常用的是名指与大指;其按弦的部位亦有肉按与甲肉相半之按两种。一般说来,名指按弦其音温厚稳实,大指则清脆明亮;肉按者温厚稳实,甲肉相半者则清脆明亮。

古琴的右手弹弦亦有手指之别与指背甲弹与指面肉弹之别。右手的弹弦是由大指、食指、中指和名指承担的。一般说来,大指与中指力度较强,食指与名指较弱。这四指的弹弦又各分指背甲弹和指面肉弹两种。前者音色比较轻、薄、亮,后者音色比较重、厚、实。近代著名琴家彭祉卿对此有过详细的分析,他说:“以指甲肉别之,轻而清者,挑摘是也;轻而浊者,抹打是也。重而清者,剔擘是也;重而浊者,勾托是也。外弦一二欲轻则用打摘,欲重则用勾剔;内弦六七欲轻则用抹挑,欲重则用擘托;中弦三四五欲轻则用抹挑,欲重则用勾剔。抹挑勾剔以取正声,打摘擘托以取应声,各从其下指之便也。”①

在前面所举《渔樵问答》的例句中,第一个音是用中指指肉向内“勾”出的,其声重、厚、实;第二个音则用中指甲背向外“剔”出的,其音轻、薄、亮。这不仅仅是为了演奏的方便,更重要的还在于乐曲表现的需要。如果第二个音仍然使用“勾”或者“抹”、“打”,总之,用指肉弹出,则其过于粗厚重实的音会使该乐句应有的幽远深邃的“质感”受到破坏。所以,古琴的左右手指法的音色差别也为古琴的表现力提供了较大的活动场所与选择空间。

对于古琴的丰富音色以及由此而来的巨大表现力,古人已经有了充分的认识。清人陈敏子说:“声在天地间,宵汉之籁,生岩谷之响,雷霆之迅烈,涛浪之舂撞,万窍之阴号,三春之和应,与夫物

① 彭祉卿《桐心阁指法析微》,《今虞琴刊》1937年,第135 - 136页。

之飞潜动植，人之喜怒哀乐，凡所以发而为声者，洪纤高下，变化无尽，琴皆有之。唯明知之士，能取琴之所有，以著其妙。”(陈敏子《琴律发微》)宋人朱长文亦说：“昔圣人之作琴也，天地万物之声，皆在乎其中矣。”(《琴史》)《诚一堂琴谈》则进一步指出各种指法的表现意义，说：“盖言语谈笑之声，长锁也；英雄壮烈之气，双弹也。风雨杀伐之意，不外乎拨剌；同声应答之情，不出乎全扶。鸟鸣禽语，存乎背锁；飞翮展翅，寓乎滚拂。绸缪则于小锁见之，拘裂则于圆娄取之。厥旨深哉。”(《诚一堂琴谈》)

应该说明的是，我在这里将古琴与其它乐器进行比较，突出古琴的优越性，并不意味着否定或贬低其它乐器。其它乐器每一种均有其自身的特点和优点，但不在本文的论题范围之内。笔者之所以在此专门论述古琴的艺术表现力，是为了让人们能够更正确、更深入地认识这门乐器，引发更多的人对古琴音乐艺术的关注，使古琴这一古老而又极具生命力的乐器能够得到重新的开发和利用。

二、古琴音乐的表现方法

古琴音乐对于现实生活内容的表现总是离不开具体的方法，其独特的表现力也总是通过特定的表现方法才能实现出来。关于表现方法，近代琴家杨宗稷曾提出三个概念：象形、谐声和会意，认为‘一曲之中，必兼有此三者妙用。”这里重新拟出三个概念：摹状、描情、传神，并以一些代表性乐曲为例予以分析和说明。

1.摹状法

音乐是一种听觉艺术，它无法直接描画出能够作用于视觉的

事物形象，但却往往又要求能够产生类似于视觉形象的感受。在许多乐曲中，确实包含着十分明显的视觉形象，产生出视觉形象的感受。这种效果往往是通过声音对事物形象的描画产生的，是通过声音在持续过程中的高低、轻重、疾徐、强弱等方面的变化来表现相应的运动形态的。

(1) 动作变化

在古琴音乐中，通过对动作的形态摹拟来展示所描绘的形象，是最为常见的一种方法。

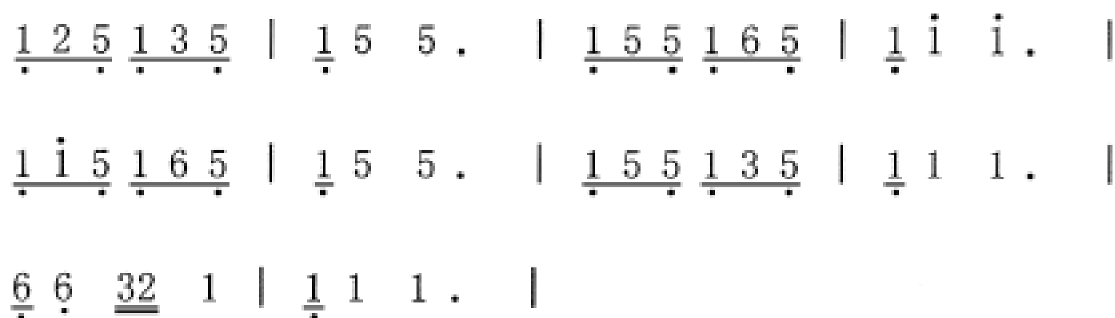
《平沙落雁》的第 1 段为散板引子。乐曲先以自由的节奏和清丽的泛音旋律，描绘了一片宁静、萧疏、旷阔的意境，示意这是深秋江畔的风情，为全曲提供了一个雁落的场地背景，同时也奠定了该曲优雅和美的抒情基调。接着出现下列音型：



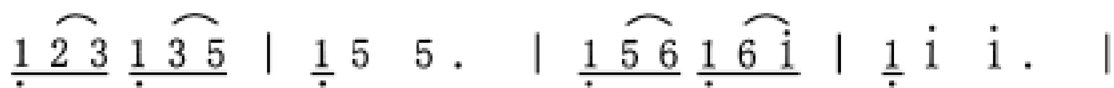
这一表现雁的飞翔动态的音型，就主要是运用左手“撞”在移动中所形成的微微的波动，来摹拟出雁在飞翔中拍翅的动作形态。在该曲中，它标示着雁的形象的正式出现。

摹拟动作变化的最典型的作品应该是《酒狂》。这是魏晋时“竹林七贤”之一阮籍的作品。当代琴家姚丙炎以《神奇秘谱》为蓝本，参照《西麓堂琴统》(1549)整理打谱而成。他根据谱中固定低音的周期性出现和绝大多数为三字(音)一句的特点，确定乐曲属于重音在第二拍的三拍子。音乐史家许健曾分析过该曲的内容和音乐表现，说：“《酒狂》的音乐基本上是用一个主要曲调(指乐曲的前十小节)，在不同高度上稍加变化的重复，重复的各个段落中间有一些过渡性的连接材料。……乐曲采用三拍子，并在弱拍出现沉重的低音或长音，造成头重脚轻站立不稳的感觉，从而刻画出醉

酒后迷离恍惚、步履颠蹶的神态。短小的乐句总是进行不久,就出现强烈的停滞,表现在重重压制下,欲进不得,步步受阻的烦闷心情。乐句向上进行得颇为艰难,好不容易达到高处,随即又继之以下行,表现对自己的理想有所向往和追求,但是无情的现实,却又总是令人失望。尾句的反复,改用羽音开始,颇似叹息的音调,使我们体会到这位纵酒佯狂者的内心深处却是孤独和苦闷。乐曲结束前标以:'仙人吐酒声',运用'拂'、'长琐'指法,奏出一长串同音反复,摹拟汩汩酒声,有如一江东流水,倾泄出满腹愤怒不平之气。"所谓主要曲调,就是指开头部分表示向上挣扎着站立和向下踉跄倒下的句型:



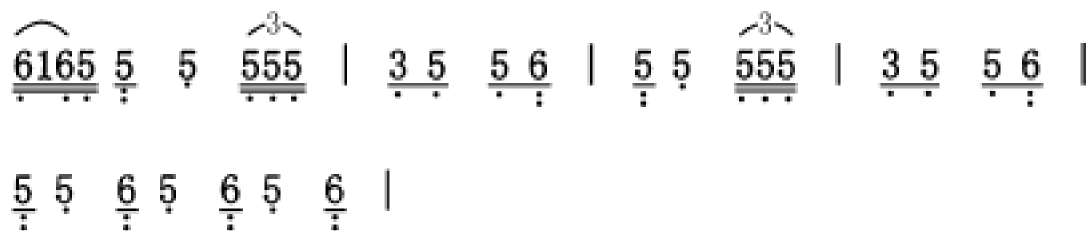
由于这几个句型的重拍均在三拍子的中间一拍,便形成逐层上升或下行的动势,写出站立与倒下的动态;又由于一拍中两头的空弦散音和中间重拍按音形成大幅度的音程对比,使音乐具有跌宕之势,写出醉者在站立或倒下之时摇摇晃晃、踉踉跄跄、艰难挣扎的情态。后面表现站立与倒下的句子都只是这两句的变化反复,例如:



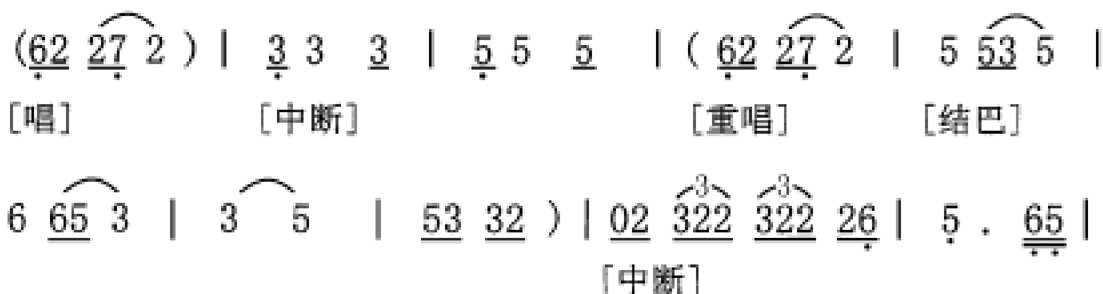
这里三拍子中的后两个连音运用了古琴的走手音和逐层上升

的音阶,写出跌倒后挣扎着站立时身体大幅度摇摆和多次反复的情景,亦十分形象。

《酒狂》主要是通过旋律的上升和下降来摹拟动态的,与之相比,《醉渔唱晚》则更多的是通过对动作的节奏摹拟来刻画形象。在每个乐段的最后,总是出现几个小节的动荡的切分节奏,来刻画醉渔步伐踉跄、站立不稳的姿态。其第三段是:



第四段将第一段中的歌唱性主题旋律与切分的节奏性音型交替进行,大有"人影婆娑,歌声断续"之态。它将片断的主题曲调与强有力的节奏音型穿插进行,并不时地加以变形或模进,形成水中舟上引吭高歌时那断断续续、飘忽跳荡的效果,很有表现力。就乐曲描写性的方面看,谱中未加括号者是描写醉态中踉跄步伐的曲调,圆括号中的是渔者吟唱的曲调,方括号中则是描写醉倒后挣扎着站立时大幅度倾斜摇摆的体态。它们在谱中的分布大致如下:



[7. 2 | 2 7276] | 2 6 6 | 3 7 7 | 5 2 2 |
[挣扎再起] [踉跄步态]

26 26 6 | 3 7 7 | 5 2 2 | 26 26 563 | (2 27 2 |
[再唱]

3 3 56 | 6666 67 | 67 5765) | 5 5 555 | 3 5 5 6 |
[踉跄步态]

5 5 555 | 35 56 | 5 5 . | (6.5 3 5 | 66 5653) |
[接唱]

2 2 3 | 3 5 2 2 | (6.5 3 5 | 66 5653) | 2 2 2 |
[中断] [重唱] [再中断]

3 3 3 | 5 5 5 |

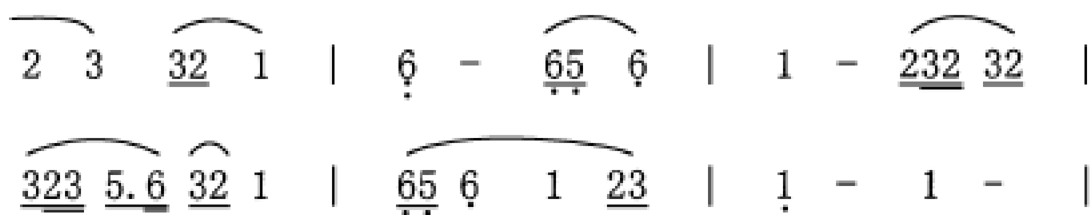
三种音型的曲调频繁地交替穿插,形象地表现了渔者醉势加重,已吟不成调,唱不成句的情态。吟唱音型中的拆散、重复、断续等手法的运用,更使醉态鲜明而生动。

(2) 空间移动

这是通过旋律线(高低、强弱等)的变化展示音乐形象在空间中的变化。仍以《平沙落雁》为例。乐曲的第二段是乐曲的主题乐段,着重描写雁在沙滩上空盘旋的态势:

6 5 6 5 - | 6 i2 65 6 | 5 656 32 3 |

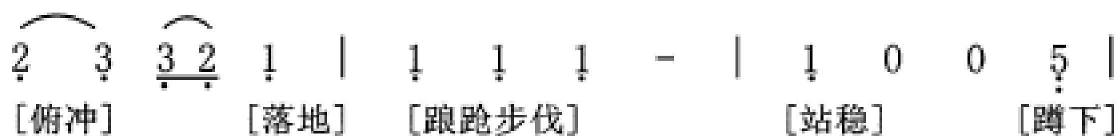
5 - 5 6 | i 23 2i 6 | 5 656 32 3 |



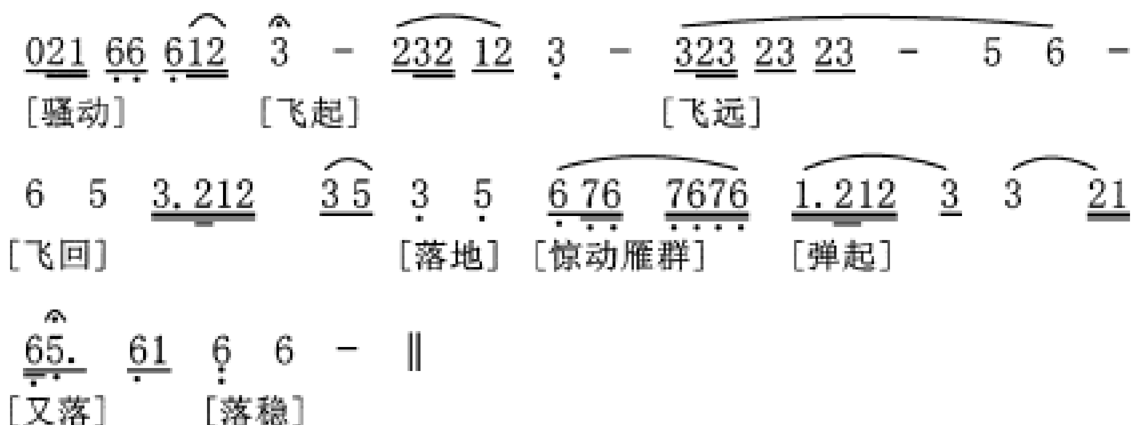
这段主题曲调把飞雁在沙滩上空自由盘旋时的优美姿态写得十分形象而有韵味。这里大量地运用了古琴所特有的走手音,写出雁在滑翔时的动势;而右手每弹一音,则形成一个转折,写出雁在滑翔中方向的转换与高低起伏的变化。曲调中上行的旋律,写出雁向高处、远处的滑翔,那下行的旋律,则为向低处、近处的滑翔。整个曲调的进行,舒展从容,轻盈流畅,而又富有变化,把飞雁盘旋时的冲容自在表现得十分鲜明,听后给人以深刻的印象。

到第五段,乐曲到低音区进行,描写雁群在即将落地之前低空盘旋的情态,仍然是主题的变化再现。其中低音“1”表示雁的贴地飞行,“5”、“6”等较高的音表示拉起后在空中飞行。该段最后两小节写雁落地后站脚未稳到终于站稳的过程。前面四拍写出刚触地时因惯性而显得踉跄匆忙细碎的步伐,到最后一节中的“1”才终于站定、站稳。然后在两拍的停顿之后,用一个最低音“5”写出雁落定之后全身放松乃至下蹲准备休息的情形,十分形象、生动而且有趣。这在乐曲中大致如下:





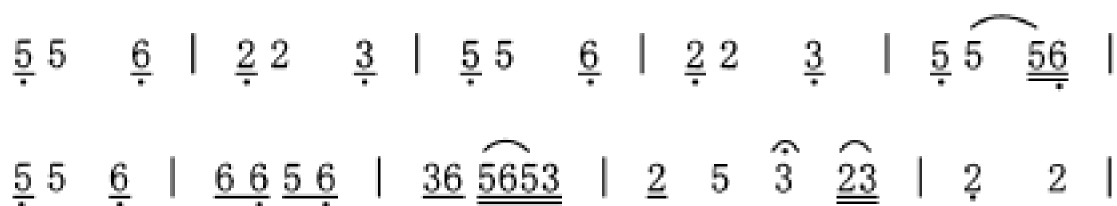
第七段散板是描写雁群休息时发生的一段插曲。开始以一个急促的音型"021 66 612 3",写出熟睡的雁群中突然发生一阵骚动,惊起几只雁拍翅向天空飞去。但绕了一个圈子又飞了回来,仔细地、轻轻地又落回到雁群当中。这在曲调中大致是这样:



(3) 声音结构

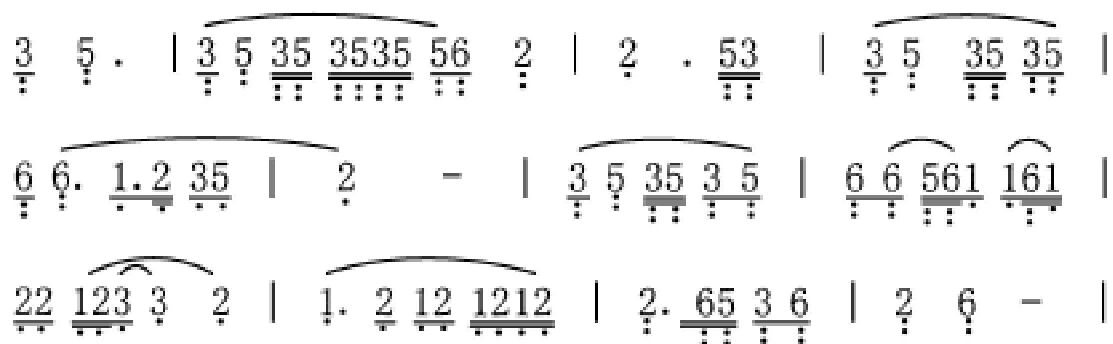
摹拟声音结构即相当于杨宗稷的"拟声",它是通过摹拟对象的声音形态来展示所欲表现的音乐形象。这对于那些能够发出声音、并以声音为特征的事物现象,尤为有效。在琴曲中,最为常见的有伐木声、流水声、鸟鸣声、钟鼓声以及人声等。

《渔樵问答》是描绘渔者和樵者劳作在青山绿水之间那种悠然自得的神态的,曲调悠扬,神情洒脱。在第八段中,乐曲以拨剌、双弹的双声重音和散、按、带起的轻声反复,模拟出伐木声与摇橹声交织一体的效果,形成欢快,热烈的气氛,既渲染了渔、樵于山谷之间劳作的背景,同时也写出他们在大自然中自食其力、自得其乐的怡然心境:



古琴音乐之摹拟水声，当以《流水》为代表。尤其是川派张孔山所传《流水》，其第六段运用连绵不断的滚拂手法和声势汹涌的低音滑奏，表现浩大水势终于找到缺口，从潭中涌出，冲击着山脚下的礁石，奔腾呼啸的情景；大绰的手法奏出的不协和音，更增添了紧张气氛，鲜明地刻画了流水的形象。

与之相似，《潇湘水云》也在第四段中，通过大幅度的荡猱技巧，展示了云水奔腾涌动的场面，雄浑而壮阔，打破了乐曲开头的压抑、滞涩的气氛：



琴曲中的人声，最常见的是吟唱声。《醉渔唱晚》第一段“入拍”后便是句幅短小的吟唱音调，旋律的起伏不大，压缩在五度之内，刻画了醉渔在暮色苍茫中哼唱渔歌的情景。接着又对这个主题材料作移高四度的变奏，写出醉渔摇橹吟咏而归越来越近的情势，情绪亦开始上扬。





对鸟鸣声的摹拟在琴曲中亦时有出现,最为突出的要数梅庵派的《平沙落雁》,它比其它版本所多的正是对雁鸣声的摹拟,使乐曲所欲表现的形象更鲜明,曲情也更为活跃。

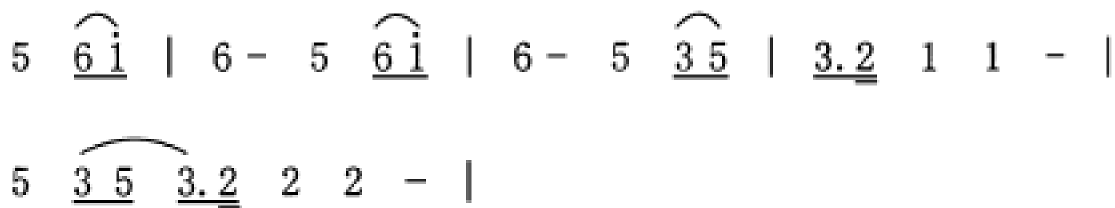
2.描情法

音乐之表现情感主要是通过旋律和节奏的不同处理实现的,当然,音色的明暗、和声的类型也起着重要作用。由于人的不同的情感总是呈现出不同的方向,具有着不同的速度,如悲伤的情感总是向下方行进,速度较慢,欢乐的情感则总是呈现出上扬的趋势,节奏较快,因此,不同方向的旋律线和节奏就会唤起与之相类的情感。古琴音乐也不例外,它的表现情感,也是运用这种方法。具体言之,可有以下三个途径:

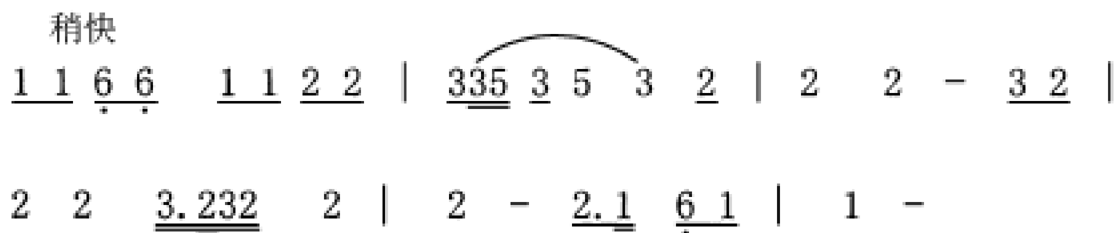
(1) 语态描摹

情感总是同言语紧密相连的,通过对不同语言声调的摹拟可以表现出不同的感情。

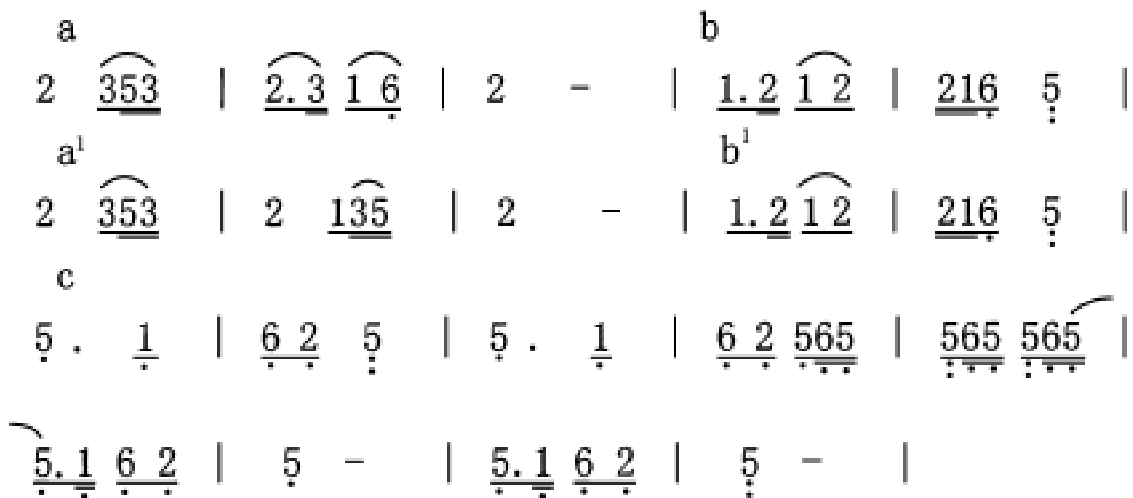
《阳关三叠》是抒发对友人的关切之情的,在作曲中即多处运用了诉说、叮嘱的语态,恰到好处地表现了对友人即将远行的深切关怀和不舍。例如第3段,在重复了前面的主题曲调之后,音乐的节奏加快,旋律由低到高,推动情绪的发展。其后半部分的乐曲作了较大的变化和扩充,出现了新的音乐材料,那就是表示叮嘱之语的曲调,表现了临别之际关切之情的增长:



接着又出现了比较急促的旋律，速度稍快，音符较密，表现了主人公的说不完的担忧和叮咛中所内含着的急切心情：



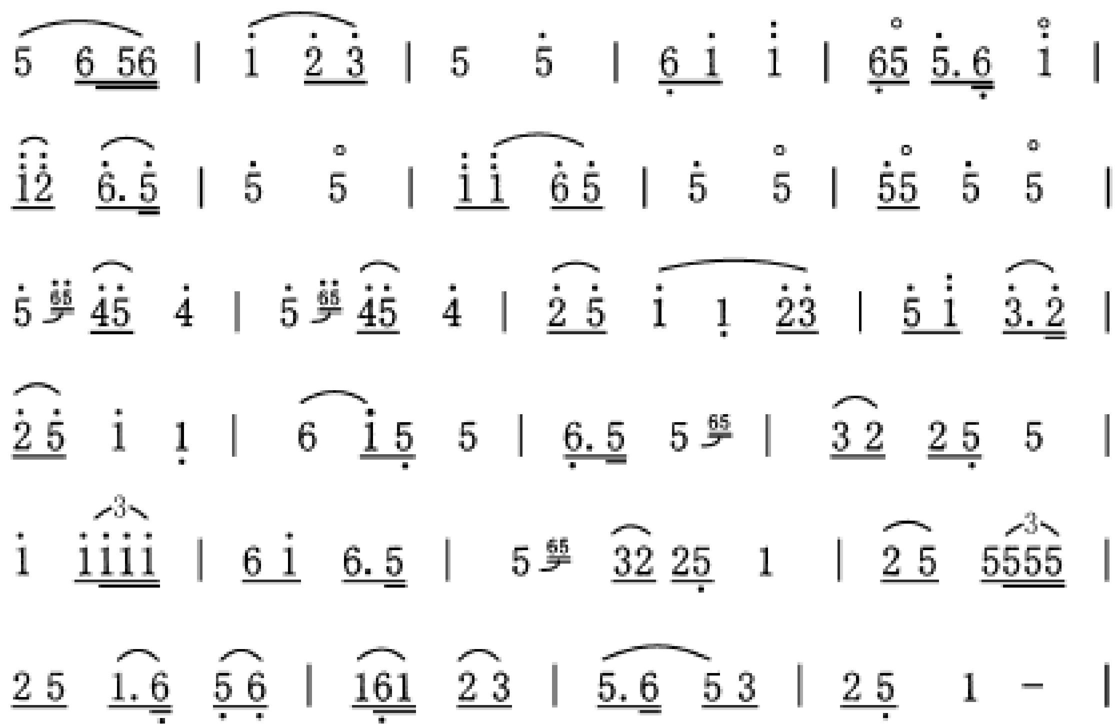
《忆故人》是近代始出现的琴曲，着重抒写独处时对老友的忆念，感情深沉、真挚而又抑郁、苍凉。其中第五段在想像中与故人重逢时兴奋的问答句式，将友人间的真挚深厚的友情刻画得淋漓尽致。



这段优美的抒情曲调写出作者在幻想中与故人重逢，互相问候、亲密无间的情景。a 句为上升语调，是主人的问候句；b 句为下行语调，是客人的答暄句。a1 则又为客人的回问句，是上升语调；

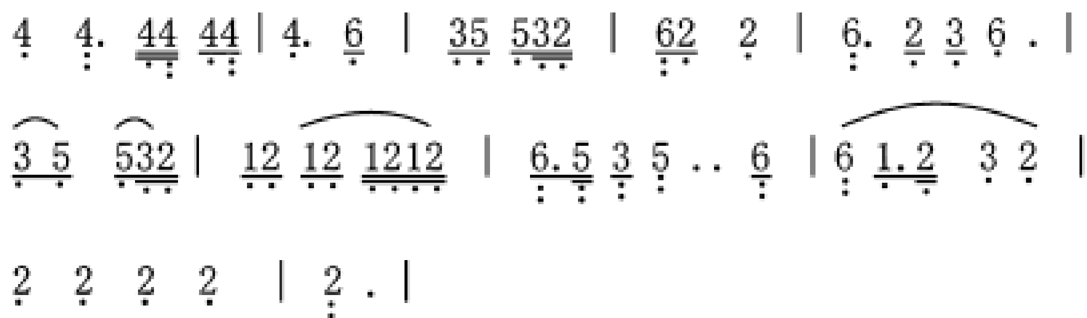
b1 是主人的回答句,是下行语调。这一问一答,语气亲切,充满喜悦与柔情,音乐形象十分鲜明。c 句则为问候完毕与故人共度良宵时那喜悦、兴奋乃至略带激动的情态,刻画亦十分形象。

《长门怨》是表现汉武帝时陈皇后被打入冷宫时内心的痛苦和期望的,里面时常出现诉说不幸的曲调,极有表现力和感染力。如第四段的高潮乐段,旋律主要在高音区进行,特别是带有泛音和上下滑动的高音乐句,有力地表现了女主人公希望回到夫君身边的急切心情。句中那反复出现的“5 45 4”和“2 5 1”的音型,形象地刻画了女主人公心中的无限委屈和反复申说的情态:



《潇湘水云》是郭沔定居湖南衡山时所作之曲,主要表现衡山附近大自然的美景如何将他吸引,暂时排遣了他心中的苦闷的情景。但到曲将终时,却又重新回到现实的苦闷之中。其中第十七段以连续而又沉重的“3”音开头,像一串警钟把人们唤回到现实,

又陷入抑郁忧虑之中。第十八段则以连续的、不稳定、不协和的、刺耳的"4"音开头，带出呼天抢地式的音型，刻画了作者心灵深处的呼喊，表达了作者对现实的强烈的不满和愤激。

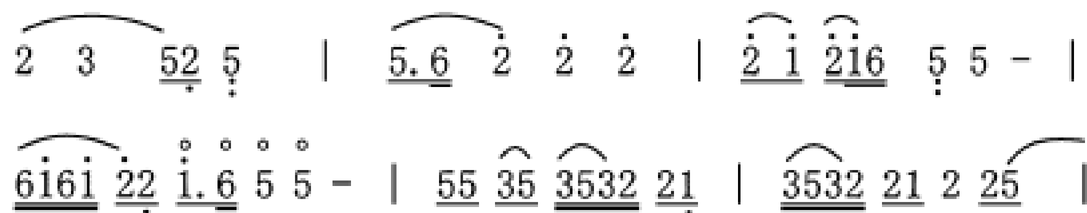


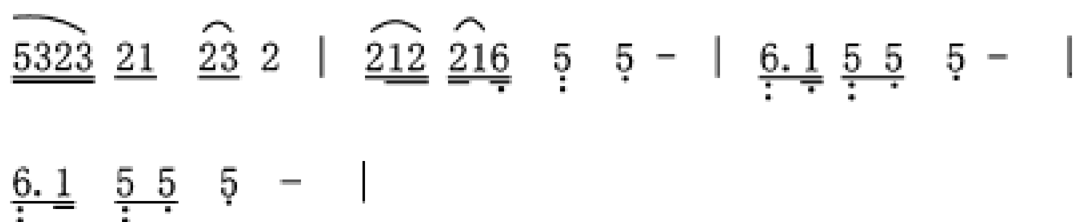
通过语态描摹来表现情感，是音乐、特别是古琴音乐的一个重要手法，几乎所有抒情性的琴曲都用到这一手法。梅庵派的《秋夜长》、《凤求凰》、《秋风词》等，就全是以摹拟叙说语调来完成特定情感的表现的。

(2) 心态描摹

情感总是伴随着特定的心理活动，呈现出特定的心理状态。所以，通过特定的心态描摹可以表现特定的情感状态。

《忆故人》是着重抒写独处时对老友的忆念，感情深沉、真挚而又抑郁、苍凉。乐曲的第三段，曲调变得明朗有力，跌宕多姿，高低音的频繁交替和轻重的对比变化，恰到好处地表现了由忆念所引起的情感波涛在腑腔沸腾滚动、思绪起伏激荡的情态。这是该曲的主题乐段，也是该曲最具魅力的部分：



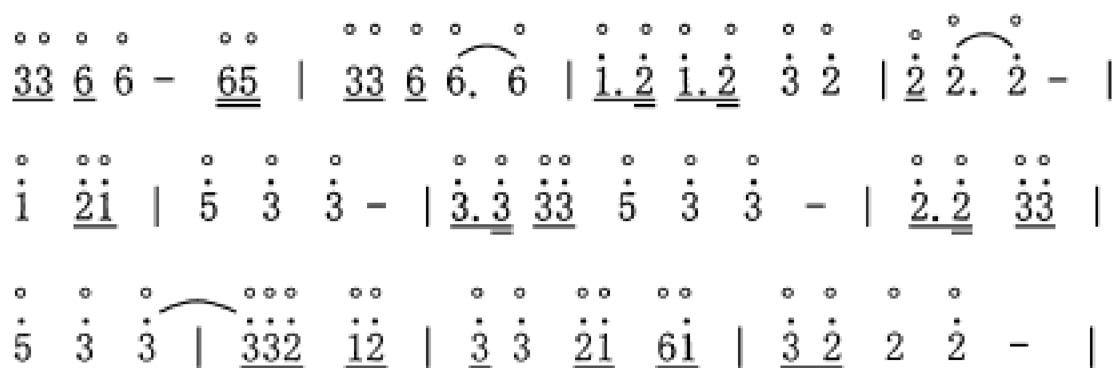


《潇湘水云》主要是写景的,但同时又是抒情的。在乐曲的第二、三段是直接抒写作者内心的抑郁苦闷的,它以绰注、吟猱、走手等手法将第 1 段第 1 句的动机音型在中音区展开,并紧紧围绕骨干音"3"作轻微的起伏,表现了作者此时忧郁、焦虑、苦闷的心情。第 2 段是沉思型的曲调,第 3 段则是诉说型的曲调。其沉思型曲调是:



但到十一段,音乐转而表现一种溢于言表的兴奋和激动,旋律改用泛音演奏,轻盈松快活泼,形成一个短暂的、忘情式的兴奋,是乐曲在进入沉思、回味之后在想象中对曲情的深化,是对乐曲高潮

所作的一个回应:

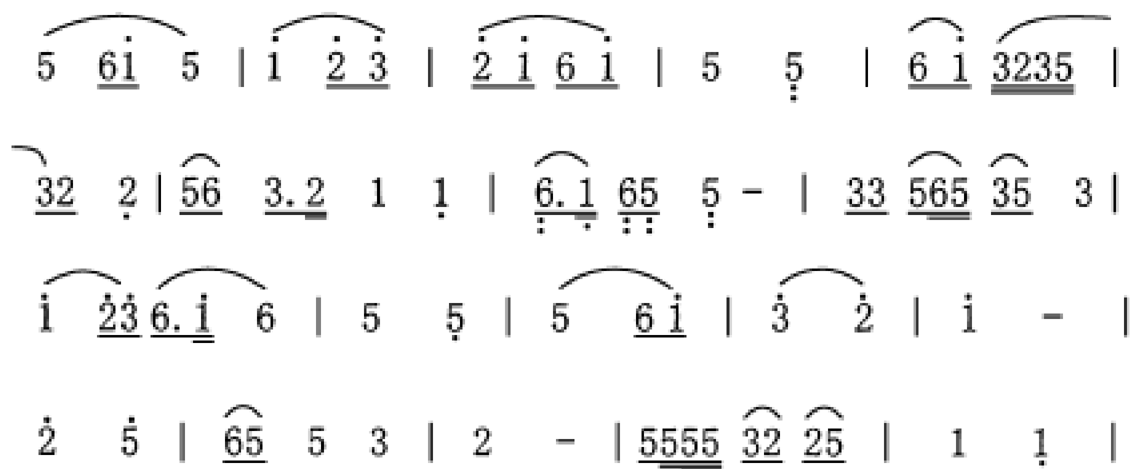


心态描摹侧重于对内心状态的描绘,它通过对特定情感状态下的心理特征的捕捉和再现,来展示情感本身。它既不同于前面的语态描摹,也与后面的情态描摹有明显区别。

(3) 情态描摹

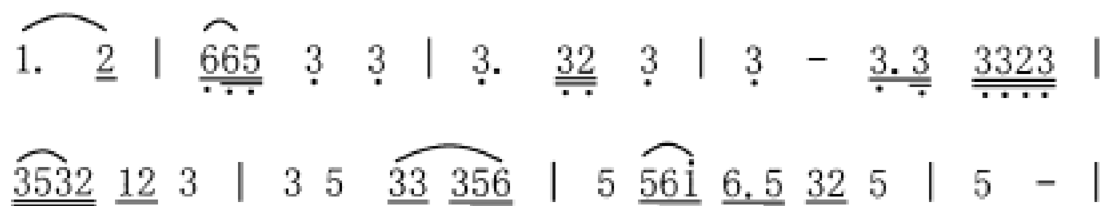
由于情感常常伴随着特定的表情和动作,因此,通过特定表情、动作的摹拟也能表现出特定的情感。

《长门怨》的第二段是乐曲主题的呈示,主要表现女主人公被遗弃后的悲怨、凄凉、不甘和希望重新回到对方身边的急切心情:

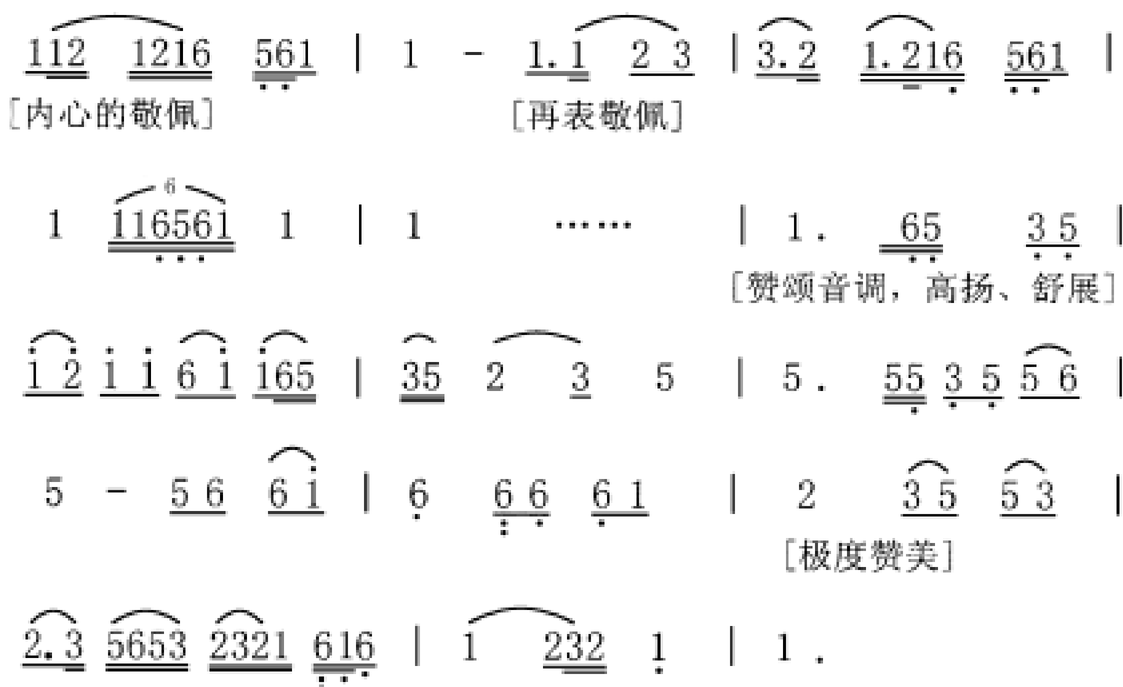


《梅花三弄》在其两个主题的反复之间,还插有表现观赏梅花

时所生的品玩咀嚼和赞美崇敬之情，犹如一个人面对着一树梅花，深深地为她所吸引，所陶醉；它所表现的正是处于陶醉中的人对自己所十分倾心的对象的深情赞颂。其第三段的旋律是：



这里只是一种反复的观赏、咀嚼、品玩，心情还比较平静。到第五段，音区上升，速度稍快，音乐的情绪比较激扬，那赞颂的音调就更加明显了：



对情态的描摹往往与语态、心态分不开，例如《忆故人》的第二主题是语态的，但同时又是情态的；《玉楼春晓》对慵懒惺忪状态的摹写，也既是情态的，又是心态的。所以，表现一种情感，往往是三者综合起来进行的，或者说，这三者往往是相

通的,可以互换的。

3.传神法

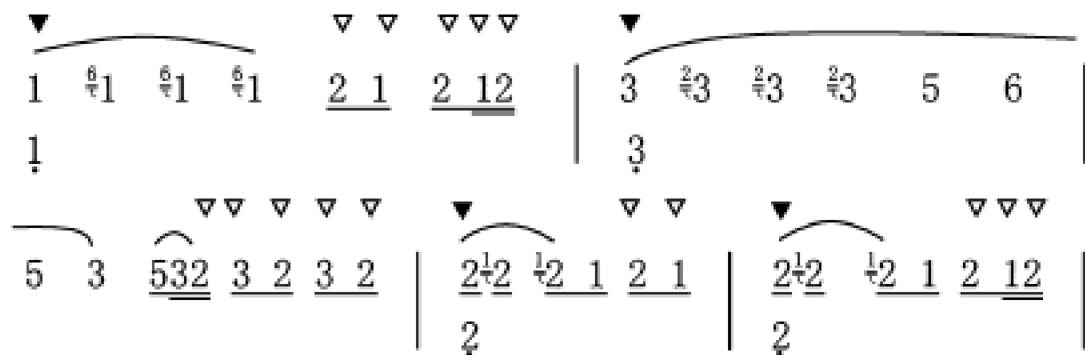
有些事物是可以用音乐摹写其形态,但有些是不能够或难以用音乐去摹写外形,还有一些是仅仅对其外形进行摹写还不够,这时,就有必要采用另一种方法,即着重对其内在精神气质进行刻画。这种方法我们称之为"传神法"。

一般说来,传神法主要从以下三个方面入手:

(1) 显特征

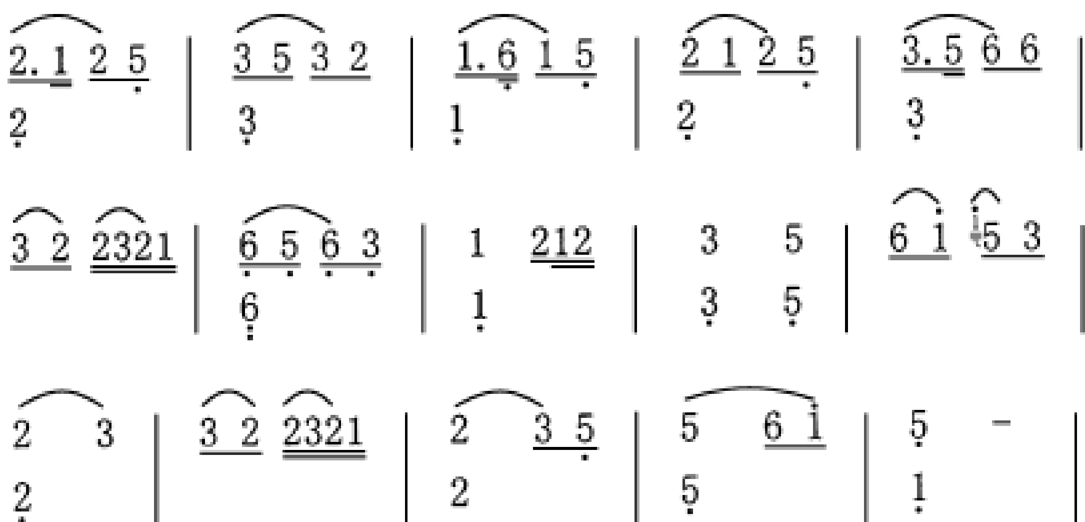
传神的最直观的方法是抓住事物的特征,因为特征是事物的个性所在。顾恺之画人,在其颊上添加上三根毛,被画者的神情就毕现纸上。这就是抓住特征来展现对象的精神、个性和气质。音乐中也一样,要想表现某事物的神态,最普通的办法就是抓住它的特征。

《普庵咒》是表现寺院中的诵经场面的,这里面有拟声性的描写,但也运用了抓住特征以传神的方法。寺院诵经时最突出的特征自然是:钟声、木鱼声、整齐而有节奏的诵经声等。该曲以"撮"所发出的浑厚的散音摹拟钟声,以左大指的"罨"和"掐起"摹拟木鱼声,以带有和声的稳定的四分之一拍节奏来摹拟众僧齐诵的声音,确实表现出一种祥和、宁静的气氛。第1段即主要摹拟着钟声、木鱼声和诵读声的雏形:





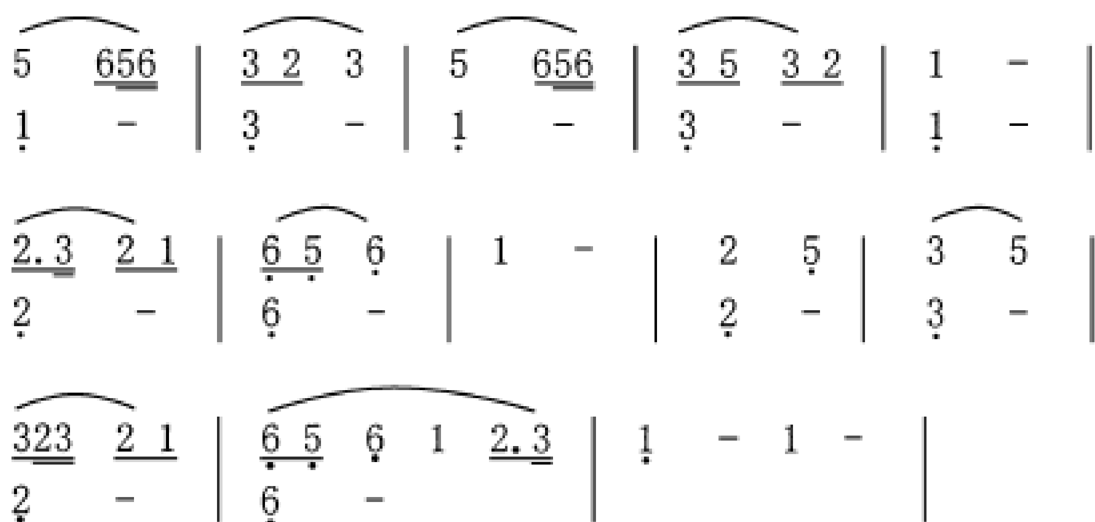
这里,“▼”的下方是用“撮”弹出的和声,其下行的低音摹拟着钟声,在上行走手移动的虚化音中渲染着寺院静谧肃穆的氛围;“▽”的下方是用“罨”和“掐起”所发出的音,左手大指击弦时与面板撞击而发出的声音及大指随之拨弦而发出的声音,又表现着敲击木鱼的趣味。其四分之一音符所组成的极规则的音型,则预示着诵经的即将开始。到第四段,这种诵经的场面便得到充分的描写:



这里仍然有“撮”所制作的和声,但其功用已从摹拟钟声转到渲染着齐声诵读的气氛了,诵读的节奏也已变得十分规整。

《平沙落雁》第六段写雁群稳落沙滩后休息的情态,是抓住睡梦中所具的特征来表现的。开头的三小节散板,节奏自由、舒展,表现雁落地之后身体和精神上的松弛,终于进入休息状态。然后又以渐慢的四分之二拍子,变化再现了前面的表现盘旋动势的部分曲调,似乎那些熟睡了的雁群在睡梦中仍然翱翔于天空,仍然是

那样的从容舒展、自由自在。

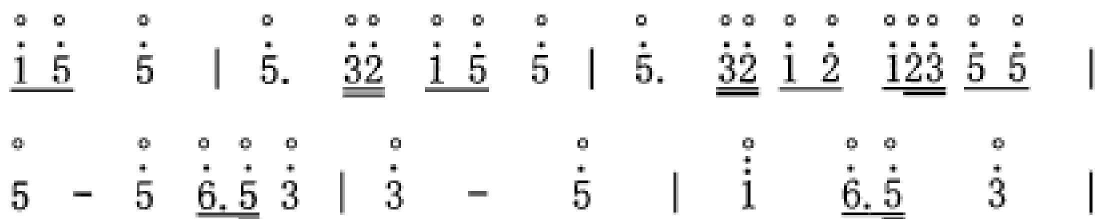


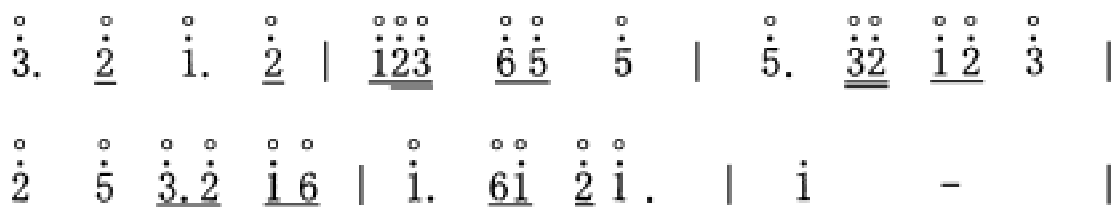
这一乐段中所频繁使用的同度和声、八度和声及其它和声形态，渲染了梦幻中朦朦胧胧、缥缥缈缈的意境。其和声效果所体现的正是在梦境或幻觉中常有的特征。

(2) 显气质

事物的形态特征可以通过旋律、节奏与和声来表现，但它的质地特征则往往不能通过上述方法表现。事物形象的质地特征往往更加内在一些，它类似于气质。在音乐中，事物的气质往往可以通过音色来表现，因为音色能够给人强烈的"质感"效果，可以直接展示事物特定的气质和品质。古琴音乐正是运用这一法则的范例。

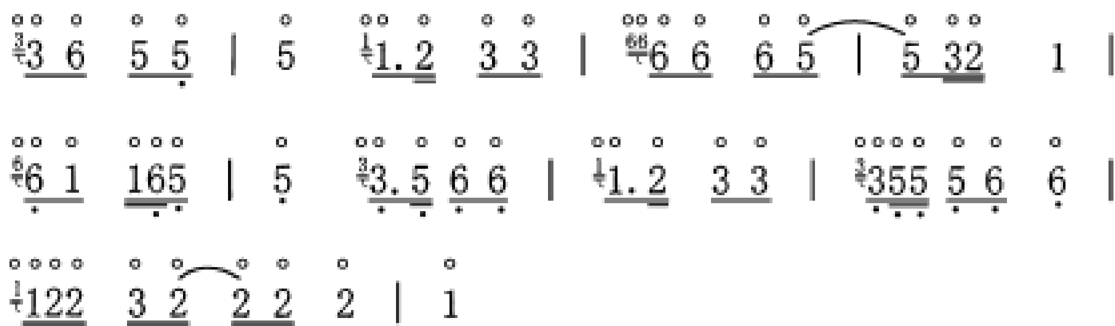
《梅花三弄》第一主题是表现梅花清纯高洁的气韵的，它在二、四、六段中循环再现，用不同音区的泛音奏出，其晶莹透亮的泛音完满地表现了梅花高洁晶莹的气质。





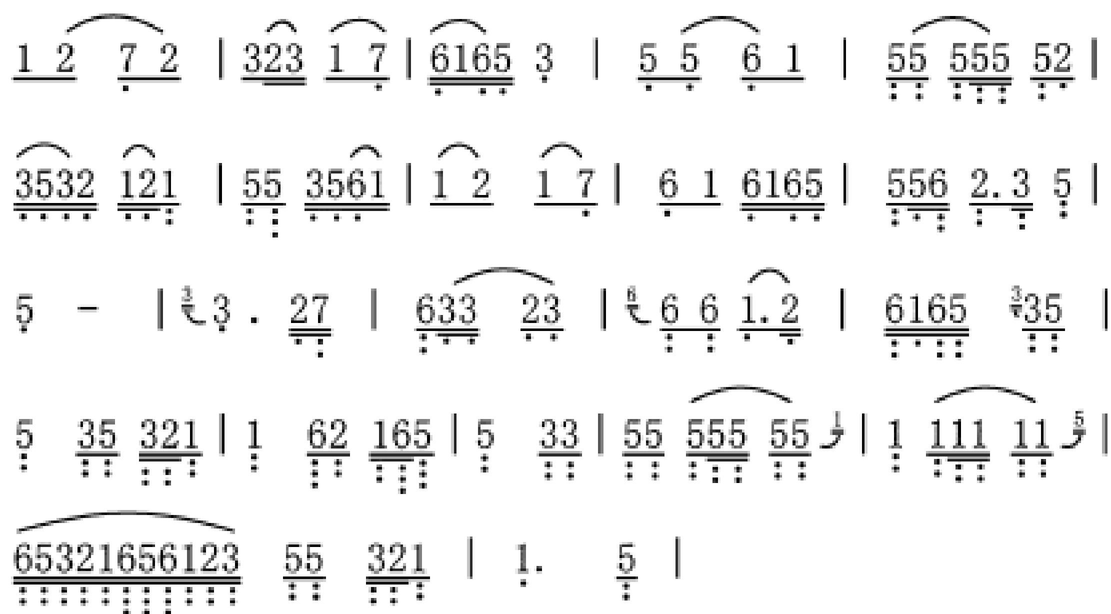
这一主题以五声音阶为基础,突出了宫音和徵音,配合五度、四度、八度的跳进,加之以清脆明亮的泛音演奏,清新活泼,幽雅明快,充分表现了梅花那冰清玉洁、高雅脱俗的气韵。这一曲调重复三次,分别在琴徽的上准(以四、五徽位为中心)、中准(以七徽位为中心)和下准(以九、十徽位为中心)三个区位演奏。三次重复在旋律上的变化很少,主要是采用音区上的对比,将二弄降低八度演奏,以取得重复中的变化。那清亮的音色、轻巧的节奏、简洁的旋律,使乐曲柔中寓刚,勾画了"风荡梅花,轻轻舞玉翻银"的景象。三次重复,更加深了听者对梅花冰清玉洁的质感印象,构成该曲最为动人的韵律和魅力。

与此相似,《流水》一曲也充分运用了音色的质感表现能力。其中二、三两段泛音主题和四、五两段按音主题形成鲜明对比,表现了两个不同的音乐意境。其泛音主题是:



这一曲调在前后两段中用泛音在不同的音区(第二段在中音区,第三段在高音区)演奏。节奏明朗,情绪活泼轻快,富有弹性,写出山涧清澈透明的泉水源源不断,奔跳而下的情景。泉水的细小、清亮,正是在泛音的音色中获得质感。

四、五段是第二主题，乐曲改用婉转、流畅、浑厚的按音演奏，表现涓涓细流汇集为深阔潭水的情景：



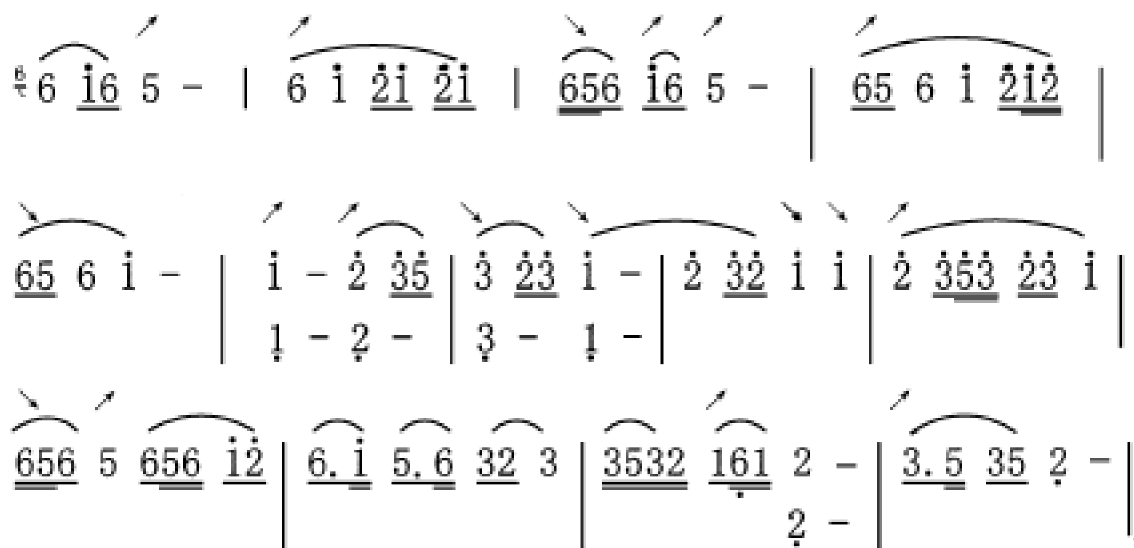
主题乐句 1 2 1 7 | 6 1 6165 | 556 2 3 5 | 5 和 35 321 | 1 在乐曲进行中经过发展和变化，在尾部以连续下行的按音模进加以延伸，写出涓涓细流汇集成一个深潭，潭水越积越多，水势越来越大的过程。这段曲调与前一主题正相对比，它由动势转向静态，由跳荡转向深蓄。此时，它给人的是一种深沉、宁静、充实、满溢甚至有点晃荡之感，而这正是左手按音时以大幅度的绰、注和荡猱技法所产生出来的。

(3) 显精神

传神之神还表现为一种内在的精神和生命的活力，这主要不是通过摹拟什么来解决的，而是依靠右手弹弦力度的变化和左手绰注技法的运用获得的。

《平沙落雁》是一首极为清微淡远的曲子，但在优秀的演奏家

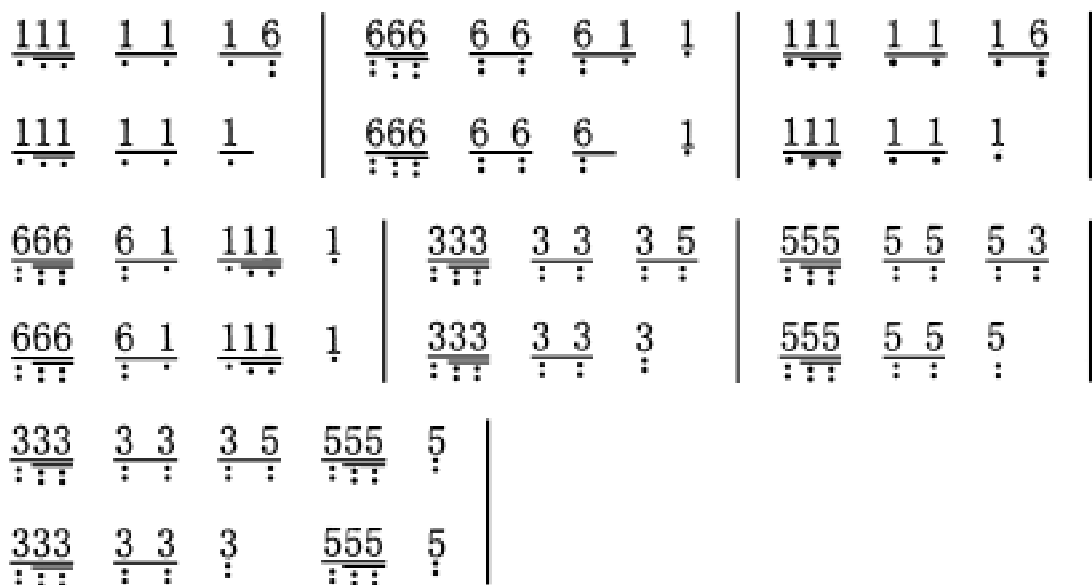
手中,却没有丝毫的疲软和虚浮,而是在淡、微的音响中蕴含着勃勃的生机,一种生命的活力。例如第三段旋律:



这段旋律中走手音用得比较频繁,而且持续时间长,因而音响相对要弱一些,但在全曲中却又是最为活跃、最有力度的一段。为什么?就因为使用了大量的绰("↗")、注("↘")技法。这些绰、注幅度大,但速度快(呈加速度状态),其音线坚挺有力,增强了整个音乐的力度。

此外,乐曲的精神和活力还常常通过右手的弹弦如拨、剌、双弹、撮等技法来表现。拨、剌均是将食、中、名三指并拢,快速地从相邻的两根弦上划过出声,拨是向内划弦,剌是向外出弦。由于是三指同时弹弦,故出音沉重而有力;又因同时弹两弦,故出来的就是一个和声(常常是八度和声),使音响更丰满结实。

《广陵散》是表现战国时聂政刺韩王的故事的。乐曲情绪变化大,从沉思、哀伤到怨恨、愤激,跌宕起伏,扣人心弦。其中正声第十段《长虹》,表现主人公决心为父报仇时的坚定而激昂的情绪,音乐在演奏上便使用了拨剌手法:



《广陵散》的定弦是慢二弦与一弦同声，目的就是使一、二弦能够同时发出相同的声音，以增强音乐的气氛，更好地表现人物的精神气质。以上的和声均是在一、二弦上用拨、剌的手法奏出的。拨剌手法在其它乐曲中也经常用到，除了那些摹拟声音者外，其余大都为了制造某种力度，更好地表现音乐形象的精神气质和渲染乐曲的气势氛围。

三、古琴音乐的发展手法

任何音乐作品都有一定的结构形式，这结构形式又都是由其相应的音乐发展手法产生的，古琴音乐也不例外。如果我们拿它同西方音乐作一比较，就会发现，西方音乐所具的各种音乐发展手法，如重复、变奏、展开、对比等，在古琴音乐中也同样存在。但是，如果细加考察，则不难发现，这些手法的具体运用及其在乐曲中的功能、地位，是有着明显区别的。

1. 重　复

重复是为了音乐的呈示和展开、加深听者对音乐的印象和记忆,而将已出现过的动机、乐句或主题再次出现。它可以是单纯的重复,也可以只重复其节奏和部分音高,称变化重复。它可以用于乐句的发展和扩充,也可以作为曲式中大段落的结构手法。

西方音乐的重复常用于大段落的结构手法,形成对呈示部主题的再现,是西方奏鸣曲式中“呈示——展开——再现”的一个大的环节。古琴音乐虽然也有较大段落的重复,但处理比较自由,也不具有像奏鸣曲式那样强烈的结构意义。《流水》第二段的泛音旋律,到第三段中以高八度重复出现,但这里不存在曲式结构中的“再现”的意义和功能,而只是为了加深听者的印象,强化听者对这一音乐形象的记忆,为下面音乐的发展提供一个较具鲜明对比性的背景形象。正因为此,有些演奏家为了使乐曲更加紧凑,常常将重复的这段删去,却也并不使人感到少了什么,乐曲的结构仍然完整。这说明,古琴音乐中一些重要旋律在曲中作两次或两次以上地出现,是不同于西方曲式结构(指“A、B、A”三段体)意义上的“再现”的,而是一种起着发展或推动发展作用的手段。

其次,在古琴音乐中,这种多次出现的旋律,也不一定就是乐曲的“主题”所在,它们很可能只是一些较有特色的音乐素材甚至音色素材。《潇湘水云》中的“水云声”,在乐曲中出现两次,但不是主题;这两次出现,也并不具有曲式结构的意义。它的作用仅仅在于,为推进音乐的发展提供契机:前一次(在第四段)是为了音乐情绪和色彩的转换,后一次(在第八段)是为了乐曲情绪向高潮的推进。“水云声”的两次出现,强调的都不是“水云声”本身,而是由它所引出的后续部分,即音乐的下一步发展。《忆故人》也是如此。它有一个很形象、也很有特色的音调,在曲中多次出现,给人以很

深的印象。这个音调有着较强的独立性，但结构很小，音型单纯，与前后音乐界线分明，所以并不是主题。但它在曲中的作用十分重要，它的出现能够使音乐的主题形象变得更加鲜明和突出。

此外，古琴音乐的重复常常通过音色、音高的变化实现的。这一特点可以通过《阳关三叠》的结构看出。《阳关三叠》只有一个主题，结构较为简单，仅三段加一尾声。就其三段而言，它正是重复与变化重复的关系，即二、三两段只是第一段的重复与变化重复。在变化重复中，虽然存在着以新出现的材料推动音乐发展的因素，但重复中音色、音高的变化也起了重要作用。第一段开头的几个连续的、以散音为主的乐句，表现了一种较为深沉但仍平静的情绪状态。到第二段，这一曲调移高了八度，将音乐的情绪向上推进。尤其是，在开头的一个泛音短句之后，旋即以较快的速度用按音奏出经过扩展、变化的主题乐句，按音中左手大指走弦时的绰、注及走手音线使音乐获得一种特别的力度和紧张性，音乐的情绪也顿然变为勃郁和激动。再到第三段，这一乐句被明显压缩，勃郁、激动的情绪稍受抑制，加上新的音型材料的出现，使音乐的情绪转向一种更加深挚的关切和无奈的叹息。这首乐曲的音乐发展，在很大程度上是由音色的变化完成的。

重复和变化重复的多次运用可以导致曲式上的循环体结构。在西方音乐中，循环体是由一个主题作两次以上的重复并插以不同的插部构成，其通常的结构是“A、B、A、C、A”。其中插部与主部主题形成对比，一般是歌唱性主题与舞蹈性主题、欢快活泼的形象与安详恬静的形象、热情洋溢的形象与优美抒情的形象等形成对比。其中插部主题主要对主部主题起结构的和衬托的作用，而很少有推动音乐发展的功能。与之相比，古琴音乐循环体中的插部却往往不仅有衬托和结构的意义，同时还有推动音乐发展的意义，因为它能够独立地塑造音乐形象。如《梅花三弄》中第一主题

的插部,《潇湘水云》中的"水云声",《忆故人》中多次出现的"放合"音型等等,都是服务于特定的形象的。即以《梅花三弄》为例,它的第一主题在重复中的两个插部(第三、五段),就不是单纯的衬托,也不仅仅是循环结构的需要,而是有着更重要的意义。实际上,它本身就是一次变化重复,亦即对音乐情绪的一次发展:它使乐曲对梅花的赞美之情得到一次递升。就这个意义讲,它就不仅仅是"插部",而是与那三次出现的第一主题同样重要;不仅仅有着结构性的功能,而是还有着更为重要的表意性功能。

2.变　奏

变奏是在音乐主题的原始陈述之后再对它作一系列的变化陈述。在西方音乐中,变化陈述是在主题的旋律、织体、和声和结构四个方面进行,由于变奏发生在不同的方面,便形成不同的变奏类型。常见的有以下三类:

(1) 固定低音变奏。是使低声部旋律或和弦保持不变,而以不断地变化上方声部的复调结构或和声织体的方式进行变奏。

(2) 装饰变奏。是将一个结构完整的主题,通过装饰主题的旋律、改变其织体、和声、速度、节奏、调性、调式等手段进行变奏。

(3) 自由变奏。是只保持主题的个别音调和若干和声轮廓,而以变化主题的结构、性格、体裁的方式进行变奏。

变奏中的结构原则一般包括:速度的由慢到快、织体的由简单到复杂、主题轮廓的由模糊到清晰以及前后变奏部分的对比关系等等。

古琴音乐也包含着丰富的变奏因素,其变奏也是音乐发展的重要手段。但是,与西方音乐相比,古琴音乐的变奏有其自身的特点:

首先,古琴音乐的变奏手法常常是单纯旋律的,右手由撮、拨

刺、双弹、如一等技法所弹出的和声，在主题变奏中的意义较小。《平沙落雁》是一首较为典型的变奏体琴曲，其主题在第二段得到完整的呈示。接下来的第三、四、五、六、七各段，都是对这一主题的变奏。在第二段主题的呈示中，音乐完全是单旋律的，没有和声。但到第三、四段，则出现了较多的和声变奏。但就其对主题的发展来说，此处的和声所起的作用并不是十分重要，重要的是旋律的音区变化和对某些音型的展开、紧缩或省略。再到第五段，主题的变奏又回到单旋律上来，并转移到低音区进行，所作的变化也比较大，乐意也得到一定的扩充。只是在第六段中，和声的意义略略上升，起到在一定程度上发展主题的作用。而再到第七段，其散板节奏的旋律，又是对第一段的主题雏形的扩展，仍然是单旋律的。古琴是能够演奏和声的乐器，但它的和声形态较为简单，变化幅度不大，因而在变奏中的意义也极其有限。古琴音乐是以旋律为主要的变奏因素，这同西方音乐的以和声、织体为主要变奏成分有很大不同。

其次，古琴音乐的变奏常常不在主题的全部结构中平均展开，而只是局部地在旋法上进行装饰和更换，其它部分保持不变；而且，在每次变奏中，叠奏出现的部位可以不一样。《醉渔唱晚》是由两个主题音调的不同变奏结构全曲的。在第一段中，这两个主题音调都得到较完整的呈示，一是前半部较为平稳的吟唱型曲调，一是后半部由切分音组成的跌宕型曲调。在此后各段的变奏中，每次所出现的部位和结构多有变化。第二段是将第一主题的音区移高四度，第二主题得到明显扩展。第三段中第一主题有所紧缩，而第二主题大大扩充，刻画了渔人醉态的日渐加重。第四段则更是将第一、二主题拆开，选取部分音型再加紧缩、断续或扩展后交替出现，展示醉态中的人已吟不成调、唱不成句、步履颠踬的情态。第五段则进一步将第一主题(吟唱曲调)中的一些音节变形为带有三连音的乐句，配合第二主题进一步刻画醉态中摇摇晃晃、站立不

稳的形态。乐曲主要由变奏手法完成音乐的发展,但又运用得十分自由。它不是简单地套用某种规则制作的,而是根据音乐内容的需要来安排的。

再次,古琴音乐的变奏还常常表现为,变奏中主要乐句的结构和旋律基本保持不变(只将音区稍作变化,通常是先低后高),但它所引出的音乐每次都有较大变化,音乐的发展即主要由此推动。《渔樵问答》也是一首变奏体琴曲,它由一个表现“神情洒脱”的主题音调经过不断地变化发展而成,这个主题在不同音区出现时总是引出新的音乐内涵或形象。它的首次出现是在第一段的尾部。再次出现时是在第二段,音区移高了五度,基本旋律没变,但引出一段极为沉静婉转的曲调和优美如歌的旋律。第三次出现时已到第六段,音区移高八度,旋律仍保持原样,但情绪明显上扬,并在随后不久又重复出现一次,强化了这种上扬的情绪。这次出现带出的是一段十分活跃的切分节奏和悠扬中略带激越的音调,将音乐的情绪又一次推进。在变奏中,由主题所引出的乐段,每次都出现较大的改变,但又不全是新的材料,大部分是对主题音调和前段音调某些部分的扩充、紧缩或变形,因而音乐形象仍然十分统一。这种变奏方法,既不是自由变奏,也不是装饰变奏,更不是固定低音变奏。如果一定要仿照前面的做法给它命名,似乎可以叫它“固定首句变奏”。

3.展　开

展开就是自由地运用音值的扩大、缩小、倒影和音程的扩大、缩小、转位等手法,使原始的动机或乐节得到较大的扩充和变化。在展开的诸种手法中,最为重要的是模进,即同一曲调在不同高度的重复。在西方音乐中,展开既指一种音乐发展的手法,又指一种曲式结构的要素。当它指音乐发展的手法时,它体现在众多不同

时代、不同体裁、不同流派的音乐当中;当它指曲式结构的要素时,则主要存在于奏鸣曲式之中,充当"三段式"中的一个部分——"展开部"。

一般来说,古琴音乐不存在"展开"的第二种涵义。古琴音乐中的"展开"通常只是指一种音乐发展手法。这种发展手法也同样是通过对原始动机和乐节进行音值、音程的扩大、缩小、转位来实现的。但是,古琴音乐的这种音值、音程的扩大、缩小、转位,所产生的音乐形态却与西方音乐有很大不同。古琴音乐的展开通常呈一渐进状态,各部分的连接比较自然和谐,没有强烈的对比造成音乐发展段落的明显界线,而是前后贯通,浑然一体。《广陵散》是一首长达四十五段的大曲,但其音乐的发展一气呵成,结构紧密连贯而又变化万千,有着"神龙见首不见尾"的妙处。第一段开指,是全曲的先导,一开始就综合展现了两个动机音型,它们各是正声主调和乱声主调的雏形。接着,在小序三段和大序五段中,正声主调的动机音型得到逐渐的展开,到大序尾部时已接近成熟;与此同时,乱声主调的音调也得到呈示。接下来的正声十八段,是乐曲的主体部分。从第二段到第六段集中出现正声主调,并通过移高模进和合并等手法,使正声主调得到完满的展示。然后,在经过表现缅怀沉思的、低缓的按音曲调(第八段)同以拨刺手法演奏的、气势磅礴的乐句(第十段)的情绪对比后,在第十六段,又以昂扬的气势再现了正声主调。至此,音乐的主题已在一次次的变奏中逐渐地走向完满与成熟。接下来的乱声十段和后序八段,结构颇为相似,各段均较短小,且多以乱声主调结尾,情绪热烈欢快,音乐回环往复,一唱三叹。关于该曲的动机和主题的发展,许健在《琴史初编》中作有一段总结,他说:"全曲贯穿着两个主要曲调:正声主调多在乐段之首,每次出现都有所变化;乱声主调多在乐段之尾,基本上以相同的形式再现。由于有了这两个主调的配合使用,使规模宏大

的乐曲,在波澜壮阔的变化中,保持了前后的统一。全曲以正声为主体,深入细致地表现了聂政的思想情绪从怨恨到愤慨的发展过程。正声之前各部分为酝酿准备,表现作者对聂政命运的同情和感叹。正声后各部分是正声的延续和发展,表现对聂政英勇事迹的赞美与歌颂。”①从这段话,我们也可以见出该曲在音乐发展上渐进展开的特点。

如果不是从发展手法,而是从曲式结构来讲展开,则古琴音乐与奏鸣曲式之间的差别就更大。奏鸣曲式在结构上有着严格的规则:开始为主题的呈示,然后是主题的展开,最后还有主题的再现,此外还有许多更细的要求。古琴音乐则没有这种严格的形式规则,它的各部分的连接十分自然,各段之间具有很强的生发性,其结构也常常是从头到尾都处于不断展开之中。《潇湘水云》从作者自己的经历和处境引发出对民族危亡的深深忧虑,又以忧虑的心情来到云水苍茫的大自然,又渐渐被大自然的美景所吸引和陶醉,但最后面对的仍然是一个令人堪忧而又无能为力的现实,故而才有结尾处悲怆激愤的呼喊。它的脉络就是这样地自然条畅。在这样的乐曲中,我们很难分别出何为呈示,何为展开,何为再现。它第二次出现的水云声(第八段)和最后重又泛起的惆怅情绪(第十七段),无论从音乐材料还是音乐形象来看,都不只是开始部分的再现。它不是像西方音乐那样先“呈示”再“展开”,然后再“再现”,而是从一开始就在展开,不断地展开,直到乐曲结束。

4.对　比

对比是指在原有材料之后引出新的材料,构成对比性的乐句或乐节,以展示较为复杂的乐思或主题。对比的主要功能是为音

① 许健《琴史初编》,人民音乐出版社1982年,第35页。

乐提供具有矛盾冲突的因素,丰富乐思的内容,或产生戏剧性效果。对比可由新出现的材料构成并置对比,也可以从原有材料中引出而形成派生对比。从18世纪中叶起,西方音乐逐渐重视音乐的戏剧性因素,矛盾冲突便受到许多作曲家的喜爱,对比也就成为音乐发展的一个重要手段。特别是在海顿、莫扎特、贝多芬等人的作品中,他们大多采用多种动机相结合的主题结构模式,在各乐章内部和乐章之间,也采用多主题的对比形式结构全篇。与主题的对比相适应,他们还常常采用其它方面的对比,如速度、和声、节奏、调性等,来烘托和突出主题的矛盾冲突。西方音乐还特别注重这种矛盾、冲突的尖锐性和紧张性,强调对比的鲜明性和反差性,追求强烈的戏剧性效果。

古琴音乐也同样使用对比,同样使用对比性的材料和主题,但在表现方法上却有着自己的特点。

首先,古琴音乐的对比一般不在速度、和声、调性上进行,而是在音色、音高和音的结构张力上面。由于音高与音的结构张力往往与音色结合在一块,所以也可以说,古琴音乐的对比主要表现在音色上面。

中国传统音乐本来就十分重视音色的表现力和个性魅力,突出音色在音乐表现中的重要性。① 在这方面,古琴音乐更为突出,因为古琴丰富的且具对比性的音色为它提供了物质的材料和巨大空间。② 《流水》便是运用音色对比的典范。在乐曲的二、三两段重复出现的第一主题,同四、五两段中的第二主题,其乐意是不同的,其音乐也是具有对比性的。不过,这种对比性不在速度、和声、

① 参见刘承华《中西乐器的音色特征及其文化内涵》,《乐器》1996年第2期。

② 参见刘承华《古琴表现力抉微》,《中国音乐学》2000年第2期。

调性等方面,而是在音色、音高和音的结构张力上。第一主题是用泛音演奏,第二主题是用按音演奏;前者主要在中高音区进行,后者则是在中低音区,且主要在低音区进行;前者的音力效果是清亮明快活泼,富有弹性,后者则浑厚沉着闲静,体现出巨大的包容性和吸附力……这里有的是对比,却没有矛盾和对立,它们只是在对比中推出新的音乐内涵,而不具有斗争、冲突的意义。其实,前面所讲《梅花三弄》的两个主题所进行的对比,也主要是在音色和音的结构张力方面,是通过新的音色和张力来推出新的乐意,使音乐向前发展。古琴音乐一般不用速度的突变形成对比,像西方音乐中常用的"快——慢——快"或"慢——快——慢"那样。但这并不意味着古琴音乐的速度没有变化;相反,不仅有变化,而且变化非常复杂、微妙,且具有较大的弹性。但在总体上,它仍然倾向于连续性的渐变,而不是对比性的突变。

其次,古琴音乐中的对比性主题一般不是强调其矛盾性,而是突出其统一性;不是着眼于双方的对立、冲突,而是倾向于使之协调、和解。这是与中国文化的重视和谐及古琴美学的以"和"为本体是一致的。《梅花三弄》是由两个主题前后相续构成的双循环体的曲式,但这两个主题并不具有矛盾性,也不造成某种对立和冲突,而只是具有一定程度的对比性,将音乐向前推进。第一主题表现梅花的清幽高洁的气韵,第二主题表现梅花不畏严寒、坚贞不屈、勇于反抗的精神,两者在内涵上是一致的。而且,第二主题所用的也不是全新的材料,而就是从第一主题中抽取出来作较大幅度的扩充而成的,因而其音乐是相通的。稍有不同的是,《醉渔唱晚》一曲确实包含着两个主题的矛盾和对立,但音乐的发展不是将这对矛盾推向尖锐和激烈,而是趋于统一与和解。该曲是由两个不同的主题音型在不断的变奏中互相咬合而成。它的第一主题是一个简单的吟唱曲调,第二主题是一个带切分音的节奏音型。两

个主题在节奏上形成对比,在乐意上也构成一定程度上的矛盾性和对立性,而且也在一定程度上运用矛盾双方的运动来推进乐情的发展。但是,这里的矛盾和对立主要只是作为构成对比的手段,而不是相反。矛盾的双方并不具有对抗和冲突的张力,因而没有随着乐情的进展而趋于激化。它们始终存在于某种统一性之中,存在于一种和解的张力之中。这同西方音乐,特别是浪漫派音乐的注重矛盾的尖锐激烈,并在这种尖锐激烈中展示力量的美有着本质的不同。

古琴音乐的发展手法之所以具有以上一些特点,是因为,古琴音乐的发展是直接由乐曲内容决定的,直接由乐曲所表现的思想感情逻辑及作曲家(也是演奏家)的个性气质决定的。内容不同,琴曲的发展方式与结构形态也就相应有所不同;同一内容的曲子,不同作者也会赋予它不同的结构。西方音乐的结构形式(后发展为"曲式")在 18 世纪以前也是处于自由随意的状态,只是到了 19 世纪,才开始在作曲中总结乐曲的结构形式,形成几种较为稳定的结构模式,如变奏曲式、奏鸣曲式和回旋曲式等,并形成专门研究乐曲结构形式的"曲式学"。但古琴音乐没有走上这条道路,也很少有人着手这方面的总结,因为古琴音乐的功能和实践本身没有形成这种需要。长期以来,古琴在功能上是以自娱为主。而以自娱为主,则较为注重个人的生命体验,注重即时的兴感意会;而注重个人的体验与感兴,便自然会将音乐的形式(包括发展手法、曲式结构等),同所要表现的音乐内容紧紧地结合在一块,使形式完全服从内容表现的需要。这样,那种将形式从作品中孤立出来加以抽象处理的动力,就难以产生了。

第七章　古琴音乐的美感形态

古琴音乐最终是以其审美价值呈现在我们面前,所以,把握古琴音乐的审美特质和美感形态便是一件最为重要的事。古琴的意义和魅力均是建立在这个基础之上的。那么,古琴音乐主要有哪一些审美特质?它的美感形态又如何?这是把握古琴音乐不可或缺的环节。应该说,这个问题的答案是多方面的,但比较重要的,则有以下三点:韵味美、含蓄美和意境美。

一、韵味辨微

"韵味"是一个具有广阔涵盖面和普遍性的美学范畴,不仅音乐,其它艺术样式如文学、绘画、书法、雕塑等也都具备,它在不同的艺术形式中又有着不同的表现形态,这就使对它的研究带来难度。其实,即就一门艺术本身来说,其韵味也还存在着层面的差别。即如在音乐中,乐曲的韵味和乐器的韵味就不是一回事,虽然它们常常互相联系、相辅相成。乐曲的韵味更多的是指通过旋律、节奏、和声、结构等音乐的形式因素而产生的特殊风格与魅力,乐器的韵味则更多的是指通过音色、音质和演奏技法等物理因素而

产生的特殊风格与魅力。这里不拟正面论述乐曲的“韵味”,而是通过对乐器“韵味”的分析来见出音乐“韵味”的内涵和特征。

就笼统的听觉感受来说,古琴的韵味并不神秘,因为无需多高的音乐修养就能轻而易举地感知到它。但是,若要进一步对这“韵味”加以说明,指出什么才是韵味,如何才能有韵味,这“韵”和“味”有什么不同,则就不是一件容易的事了。在讲到“韵”、“味”时,我们往往将它们连称,以表示某件艺术作品或艺术品种所具的独特的风格与审美品格,因为它们确实有其相通之处。但是,“韵”、“味”同时还是两个不同的概念。就其在古琴这一乐器身上的表现来说,它们无论在表现形式上,还是在听觉效果上都有着明显的区别。所以,要弄清楚韵味的内部奥秘,必须对它们分而论之,将各自的内涵和特征剔抉出来。

1.韵:余音的波动状态

对于古琴的韵,人们常常采用一种最简单的说法,即认为韵就是“余音”。古琴的韵足,就因为它的余音特别长。如果不进一步加以深究的话,我们很容易接受这样的说法;但若稍加思考,便会发现其中明显地存在着问题。众所周知,钢琴的低音区,大提琴、吉它等长弦乐器的空弦拨弦,其余音也都很长,但我们不说它是韵。其实不仅在西洋乐器,即在中国乐器,甚至就在古琴本身也是如此。当我们弹奏出古琴的空弦散音时,很少有人直接将这种持续较久、绵长不绝的余音说成是“韵”,而只是称它“余音长”。这表明,即从直观上看,我们也是不能接受,也不会满足于用“余音”来解释“韵”的。这就需要我们做进一步的工作,对“韵”作深入细致的分析。

但是,我们说用余音不足以解释韵,并不意味着余音与韵没有关系,并不意味着从余音出发来解释韵这条路走错了。实际上,余音正是韵的基础和前提。韵虽然不就是余音,但它却实实在在是

从余音中产生的。换句话说,韵不就是余音;余音只是音的一种自然状态,而韵却是一种特殊的非自然状态;前者是静止的、呈发散和弥漫状态的、松弛的"音晕",后者则是运动的、具有线型轨迹的、光滑坚挺的"音束"。①

古琴的余音在其音乐表现中一般有以下几种处理方法,呈以下几种状态:

(1) 保持"自然音",即右手弹弦后,左手不再加以任何力量,只是让它自然持续并减弱,如空弦散音、泛音以及左手按弦不动时所弹出的音。这类余音的特点是频率始终不变,只是振幅逐渐地由大变小,音量渐微,以至消失。

(2) 制造"走手音",即右手弹弦后,左手按指在其余音中通过上、下、进复、退复等技法在弦上移动一或数个音位,构成音乐的旋律。在这种状态下除了弦振动的幅度逐渐地由大变小即音量逐渐减弱之外,振动的弦长和频率也随着手指的移动而发生变化,形成一条连贯的旋律线。

(3) 制造"腔化音",即右手弹弦后,左手按指在其余音中通过吟、猱、绰、注、撞、逗等技法在弦位上移动,通过弦长的变化使点状的音线化,使它或者呈抛物线型,或者呈波浪线型。这就是"腔化音",亦即声腔化了的音。但这种音不构成旋律,而只是一个音本身的变化形态。

(4) 制造"震吟音",即右手弹弦后,左手按指仍保持在原音位不变,只是利用手的颤动使弦长发生微弱的变化,造成音的细密的波状振动。这种音随着自身的弱化能够产生出飘逸的效果。

在这四种状态中,第一种是自然状态的余音,我们说过,它不是古琴的"韵"。而其它三种均是古琴的韵之所在。

---

① 参见刘承华《古琴表现力抉微》,《中国音乐学》2000 年第 2 期。

但是，为什么说后三者才是韵之所在？“韵”又究竟是什么？我曾经在一篇文章中给“韵”下过这样一个描述性的定义：“‘韵’是通过线或面或光的圆转所造成的一种动势，这种动势能够制造出某种韵律，产生某种旋绕着的、但又似乎是凝固了的音乐感。”①这个定义虽然是就一般的“韵”而言的，但仍然可以用在古琴声音之“韵”上，只不过要稍微换一下表述的方式和角度。我想可以这样说：韵是余音中一种飘逸而又似乎凝固了的线状律动。在这个定义中，有以下三点是必不可少的：

首先，这个音必须是线状的，而不能是点状的。古琴作为弹拨乐器，它的自然出音状态是点状的；尽管它的余音特别长，也仍构不成线的效果。线是点的运动轨迹，它必须运动才能出现线的状态，而余音仅仅是持续的时间长，它没有运动的效果，所以是静止的。韵首先是一种运动的形式。正是根据这一点，我们才说，上述第一种状态不是韵。

其次，光有线的轨迹还不够，韵还要求这种线必须是有变化，纯粹的直线不会有韵。这线的变化，最常见的有两种形式：一是曲线形式，一是波线形式。曲线形式是指音在其运动过程中所形成的轨迹不是一条僵硬的直线，而是通过某种变化手法使其弯曲，形成一个弧形轨迹。例如在古琴的上、下、进复、退复等技法中，即由于音程的变化而使其线条发生弯曲和转折，在绰、注等技法中则由于速度的变化而使其线条呈抛物线型或反抛物线型。② 只有弯曲和转折才能体现出运动与变化，体现出活的生命力。而韵，从根本上说，正是生命的一种张力形式和节律状态。

波线形式则是指音在其运动过程中通过按指的来回移动使弦

① 参见刘承华《古琴的文化审美内涵》，《黄钟》1999 年第 2 期。
② 参见刘承华《古琴表现力抉微》，《中国音乐学》2000 年第 2 期。

长发生反复性变化,从而使音线呈现出波浪型轨迹。清人陈幼慈曾论述过音的波动同韵的关系,他说:“夫音韵者,声之波澜也。盖声乃天地自然之气,鼓荡而出,必绸直而无韵,迨触物则节族生,犹之乎水之行于地,遇狂风则怒而涌,遇微风则纤而有文,波澜生焉。声音之道亦然。”(陈幼慈《琴论》)可见,韵是建立在声音的波动的基础上的。在古琴中,由吟、猱等技法所产生的音迹就正是这种波形的曲线。正是根据这一原理,我们才说,上述第1种状态不是韵的状态。

但是,仅仅有了曲线和波线还不能保证有韵,它还必须具备另一个条件,那就是:这类线必须是在余音上实现出来的。余音是一种虚音,它不同于按弹时当下所发出的实音。虚音的波动能够产生“飘逸”的效果,它是立体的;而实音只能产生“蜿蜒”的轨迹,它是平面的。前者就如抓在手中迎风飘舞的彩绸,后者则似刻在地上的曲线。我们在弹古琴(尤其是好琴)时,能够很清楚地感觉到,随着左手手指的移动,其韵便立刻飞起,围绕着、包裹着手指,久久不散。这飞起而缠绕着手指的效果,就是“飘逸”,它只有在余音状态中才能实现。这一点,我们只要同其它乐器作一比较即可明白。

在其它弦乐器上,音的线化和曲化、波化与古琴一样成熟完备和丰富多样,但它们却不可以说有韵(至少是古琴这样的韵)。例如二胡,作为弓弦乐器,它的一个长弓所拉出来的就是一条线化的音迹,在拉弓时左手所作的上下滑音、大滑音、轮指和揉弦等技法所产生的就正是曲化或波化的音迹,但我们却不说它是韵。为什么?就因为它是实音,而非虚音的变化。二胡的演奏,一旦弓子停止擦弦,声音也就立即停止。所以,它的音的线化和曲化、波化就不可能是在虚音,亦即余音中完成的,而只能是在实音中展开。而在实音中展开,就只能是“蜿蜒”,而不可能是“飘逸”。与之相比,古筝由左手制造的按滑音之所以有韵,也就因为它是在右手弹弦

后的余音中完成其曲化和波化的。不同的则是,古筝的余音较古琴短一些,也弱一些。我们常常有这种体验:远听音乐往往比近听更美、更有韵味,其原因就在:较远的距离和空间的气流会使音虚化、弱化,使音乐获得飘逸的效果。因为"飘"就是波动,就是非静止和僵直的状态;"逸"则包含着渐轻、渐微、渐淡、渐远的张力方向,是要脱出现有状态,向幽微深远处飘忽、游走。有了"逸"字,就要求这个音不能是弹弦时当下的实音,而只能是其持续状态的不断虚化的余音。而"蜿蜒"只是表示一种弯曲的轨迹,它始终是实在的,没有由重到轻、由实到虚、由近到远的变化。在音乐上,它只能组成实音的波动和起伏。

正是根据这一原理,我们才说,前述四种状态中,除第一种为非韵状态外,其余三种均为韵的状态。

但是,这三种韵的状态实际上又是有区别的。我们发现,韵的这三种状态恰好就是三种类型的韵,我把它们称之为"线韵"、"腔韵"和"余韵"。

线韵主要是指通过左手上、下、进复、退复等技法制造的,它属于上述第二种余音状态。线韵是指由旋律线所形成的韵。就弹拨乐器来说,它的旋律构成应该是点状的,即每一个音之间是有间隔的。但古琴则以其特有的"走手音"技法在其余音中使其线化,并在其音的逐渐虚化过程中制造虚灵、飘逸的效果,从而产生出韵来。所以,线韵实际上是旋律之韵,是乐曲在其旋律进行上附带产生的美。

与之不同,腔韵则不是一种乐曲旋律上的,而是乐音构造上的特质。它主要通过吟、猱、绰、注、撞、逗等技法制造出来的弯曲的或波浪型的音线。吟、猱、绰、注、撞、逗所产生的效果,与上、下、进复、退复相似,也是将点状的出音变为线状出音,使音迹呈一光滑圆柔、富于弹性的曲线或波线。这光滑圆柔、富于弹性,就是"线"

而能够有"韵"的所在。不同的是,这里的线不是乐曲旋律之线,而只是展示出每个音的特殊的造型与结构,只是一个音自身的运动变化形式。由于其结构形式类似于人的声腔,特别是类似于汉藏语系语音上的声调变化,故称之为腔韵。就好像汉语中只表示一个个字的读音而并不表示一个完整的话语一样,古琴的腔韵也只是一个个特殊形态的乐音,而不是乐句。但虽然不是乐句,不能表达一个完整的乐意或音乐形象,却仍有自己特殊的表现力和魅力。

至于余韵,则同线韵、腔韵又不相同。它所发出的虽然也是一种波状的音,与吟猱相似。但是其波动的频率特别高,幅度特别细密,以至于我们听上去好像仅仅是一种余音状态。这种高频率的波音是通过左手的高频率颤动,亦即"震吟"技法制造出来的。在古琴的吟猱技法中,一种较为普遍的说法是,吟是按指在弦上作小幅度的来回移动,猱则为大幅度的来回移动。如果这个标准能够成立,那么,按其移动的幅度衡量,震吟就是按指按定弦上几乎不作移动的振动。它比吟幅度更小,而频率更高。从原理上说,它也是吟的一种;但从效果上说,它却较少有声腔感,而更多地只是给我们一种呈飘逸和颤动状态的、回旋缭绕的余音。

2.味:韵的质感效果

"味"与"韵"常常连称,谓之"韵味",但它们却不是一个层面的事。大体上说,韵属于形式和魅力范畴,而味则属于内容和表现力范畴。

古琴中的韵,就其功能来说,它主要不在表现什么,而在于能够增强魅力。在这一点上它与小提琴的揉弦颇为相似。但小提琴的揉弦主要在美化音色,使音变得漂亮、好听、悦耳,避免平直和单调。这虽然也属于魅力范畴,但其程度较浅,主要作用于听觉感官,所以只是音的表层的一种"装饰"。古琴中的韵则不同,它虽然

也是通过听觉感官起作用,但其真正的效用则是在透过感官之后对精神心理乃至整个生命力状态的激活,产生一种极富深度的吸引力。吸引力是一种包括感官、神经、欲望、情感、思维乃至体态等全身心的被激发和调动状态,它本身就是有深度的,这和仅仅作用于听觉的"悦耳"有很大差别。古琴的魅力,在很大程度上即来自这种韵。

与"韵"不同,"味"在其功能上则主要起着表现或协助表现的作用。当然,味也具有魅力品格,也能产生吸引力,将全身心的力调动和激发出来,但这是通过对某种情境的完美表现才获得的。

不过,我们讲味与韵的不同,并不意味着它们是两个毫不相关的现象,并不是说在韵之外还有一整套的表现味的手段和形式。实际上,味常常只是韵的一种特殊的表现效果,一种特定的意义感受。如果说韵只是一种由特定形式所展现出来的魅力,那么,味就是在此基础上所暗含着的,或引发出的特定的内容体验。换句话说,味是韵的状态中糅进特定人生体验(如某种情感、某种文化、某种精神、某种情境等)的产物。正因为此,人们才常常将韵、味并提,甚至将它们揉为一体,不加分别。

但是,要想对韵味有一个科学的认识,对韵味进行理论的把握,我们就不能不对它们进行分析,将其内涵与外延界定清楚。所以,对韵味的进一步辨析是完全必要的。

那么,味是什么呢?我想用这样一个较为简洁的定义对此加以描述,即:味是韵在表现某种情境时所具的"质感"。所谓质感,是指音乐在表现某种情境时所具的直接性、及物性,换句话说,是指它能够把我们一下子带进那个情境,或使我们能够立刻唤起对那个情境的体验。味的内涵是人生的某种经验和感受,其表现特点是不脱离感性,且总是被形式化了的,所以它总是直接的、鲜明的、活泼的、且富于个性的。从这个意义上看,制造味的因素应该

是极其丰富多样的。从理论上说,几乎每一种韵的形式都能够成为味的载体。

上面说过,制造韵的最基本的原理是将古琴的点状音迹转变为线状音迹,并使之曲化或波化,其主要手段是吟猱、绰注、撞逗、上下等左手技法。其实,这些也都是产生味的基本原理和手段。问题是,作为韵的形式又怎么会成为味的载体的呢?换句话说,它们又是如何制造质感,使音乐获得表现情境的直接性和及物性的呢?

音乐主要是表现情感,而情感又最能通过人的嗓音表现出来的。人的嗓音的一个基本特征是其线状发音,中国人的语音又普遍地具有声调变化,形成某种或向上、或向下、或平行、或转折的多样化的线状轨迹。而且,这些声调变化绝不是纯形式的,而是具有着丰富多样的表情、表意功能的。而要想最妥帖地(具有直接性和及物性地)表情、表意,乐器的发音就必须也以相似的轨迹进行,与它形成"同构"。

然而,就其自然状态而言,弹拨乐器的点状出音方式与人的语音轨迹不相"同构",因而必须加以调整。这调整的结果,就有了中国弹拨乐器所普遍使用的吟、猱、绰、注、撞、逗等技法,在古琴则还有上、下、进复、退复等"走手音"的技法。这些技法在形式上可能各不相同,但都有一个共同的作用,就是将点状音迹变为线状音迹,以与人的声腔形态相"同构"。根据系统论的原理,"同构"才能"同功",才能产生出相似的功能,获得"同质"效应。声腔化的出音方法使乐器的音迹具有韵的特质的同时,还能够更为贴近所欲表现的情境,从而获得"质感";而获得了"质感",便意味着"味"的产生。明代徐上瀛说:"左之按弦也,若吟若猱,圆而无碍,以绰以注,定而可伸,纡回曲折,疏而实密,抑扬起伏,断而复联;此皆以音之精义,而应乎意之深微也。其有得之弦外者,与山相映发,而巍巍

影现;与水相涵濡,而洋洋徜恍;暑可变也,虚堂疑雪;寒可回也,草阁流春。其无尽藏,不可思议,则音与意合,莫知其然而然矣。”(《谿山琴况》)

这里对吟、猱、绰、注所作的变化无穷的处理,如可大可小,可长可短,可疏可密,可断可联等的强调,都是应合着表现情境的需要,即“以音之精义,而应乎意之深微”,从而产生出直接而鲜明的情境效果。如写山则“巍巍影现”,写水则“洋洋徜恍”,写寒则“虚堂疑雪”,写暖则“草阁流春”等,这就是我们所说的“质感”。也正是在这个意义上,许多琴家十分重视左手技巧的运用。清人陈幼慈说:“琴瑟元音以沉重坚实为体,以吟猱宛转、含蓄停顿为用”(《琴论》)。蒋文勋也说:“指下之有绰注,犹写字之有牵丝侧锋也,惟侧有情,如美人之妙,全在凝眸斜睇,欲言又止,若瞠目直视,侃侃而谈,情又何生?”(《琴学粹言》)这些论述就都是从对特定情境的表现来谈论其技法的。

若再进一层说,这种作为表现力的味还可以因其情境表现方式的不同而上升为一种风格效果,成为某种“风味”。

前面说过,中国人的语音都是有声调的,但其声调在不同地区的不同方言之间是存在着很大差异的,而这种差异同时也就是他们性格、气质以及情感方式上的差异。这种差异必然地会影响到音乐,影响到古琴,从而形成古琴的不同派别、不同技法、不同风格和不同的“味”。在这方面,梅庵派大师徐立荪曾作过分析,他说:“音由心生,心随环境而别。北方气候凛冽,崇山峻岭,燕赵多慷慨之士;发为语言,亦爽直可喜。南方气候和煦,山水清嘉,人文温雅,发为音乐亦北刚而南柔也。古琴……琴派良多,综其大要,以南北为著。取音北派多圆,南派多方,操缦者皆知之。予窃谓北派之体实刚,圆乃其用耳;南派之体实柔,方乃其用耳。此与刚健之乾圆而神,柔顺之坤方以智,易理相通。体刚者必求圆,不则亢阳

矣;体柔者必求方,不则靡弱矣。求圆者音雄健,求方者音淡远。"[①]清代王坦亦指出过琴风与生活风尚的关系,认为"五方风气异宜,故俗尚不一";"中州派高古端严,宽宏苍老";"浙派清和善俗……,好作靡曼新声";"八闽僻在边隅,……其派多弃古调";"金陵派之参序有节,抑扬有纪";并对"清、微、淡、远"的虞山派尤加推崇。(《琴旨》)直到现代,不同地区、不同琴派之间的不同风格仍然十分明显,从诸城派而来的梅庵派即保留着大量的山东人的粗放与浓郁,泛川派保留着长江上游人的激昂奔放,岭南派因其传承的《古冈遗谱》显得古朴淡雅,而广陵派则因其受到多种流派的影响而能于清秀淡逸中又见其雄放。

琴派中的这些不同风格,都与不同地区的人的语言、性格、气质和风尚有着密切的联系,最后又都是通过不同的技法处理得以实现的。风格趋于刚健、粗犷、豪放的,其吟、猱、绰、注、撞、逗、上、下等技法的幅度便较为宽大、坚挺而舒展;风格趋于柔和、细腻、含蓄的,其技法则较为短小、柔软而轻巧。但无论幅度的大小、宽窄、刚柔,所表现的都是声腔化的音线,因为只有声腔化的音线才能产生"质感",获得直接的表现效果。正因为此,古代琴家都十分重视琴音的声腔性特征,重视左手技法的运用。近人杨宗稷在谈到弹琴要"有腔调、有节拍、有气候"这三个要素时,就特别强调其中的"腔调"。他说:"必先行腔,然后知按节,至于调气,而能事毕矣。如杂乱无章,不能行腔,虽弹数十百曲,无当也。"(《琴学丛书》)这里的"腔调"虽然主要是指曲调旋律,但琴音的线化、腔化也就包含于其中,其"味"亦自然包含于其中了。

① 徐立荪《论琴派》,载《今虞琴刊》1937年刊印本,第45页。

二、含蓄及其人格内涵

古琴音乐在审美上的第二个特征是含蓄。如果说，韵味主要是在单纯形式的层面对古琴音乐审美特征的揭示，那么，含蓄则主要是在内容层面上对它的揭示，是就内容的表现本身所具的特点对其审美特质的揭示。当然，这里不可能与形式绝缘，因为内容总是通过特定的形式才表现出来的。实际上，单纯的内容本身无所谓含蓄与否，脱离形式的内容也只是一种抽象；只有当它获得自己的形式并得到表现时，内容才是活的，有生命的，从而也才谈得上含蓄与否。但尽管如此，含蓄问题仍然属于内容层面上的事，因为它是在内容层面上加以讨论的。

关于中国传统音乐的"含蓄"，费邓洪先生在《含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探》①一文中作了专门的论述，这是一篇讨论含蓄较为深入的、很有分量的长篇论文，虽然所论为中国文人音乐，但中国的文人音乐主要就是古琴音乐，所以和我们的论题非常接近。文中认为含蓄是对内容的表现作淡化处理，是一个有价值的观点。此后，又有凌绍生先生的论文《古琴与中道——论含蓄与弦外之音美学的哲学内涵》②，这是对费文的研究作补充和接续的工作，着重论述古琴音乐的含蓄与中国中道哲学的联系。这里不准备对这两篇论文的内容多作介绍，而是想在此基础上，进一步探讨"含蓄"的本质特征、乐器因素和人格内涵等问题。

① 费邓洪《含蓄与弦外之音——中国文人音乐审美特色探》，《中国音乐学》1989 年第 1、2 期。

② 凌绍生《古琴与中道——论含蓄与弦外之音美学的哲学内涵》，《中国音乐学》1996 年第 3 期。

1．含蓄的本质特征

含蓄到底是什么？它的本质特征如何？这是研究含蓄首先要解决的问题，也是把握含蓄的最为重要的环节。如果对含蓄的界定不真确，则所研究的对象可能根本不是含蓄。但是，含蓄，正如这个概念本身所表示，它是含而不露的，要准确地把握它的本质特征不是一件容易的事。这里不准备对含蓄作正面的、直接的论述，而是从分析通常所有的一些观点入手，由此来引出对它的正面揭示。

在对含蓄的众多认识中，最常见的有模糊说、抽象说、隐藏说和余地说。那么，这些说法能够打开含蓄的奥秘吗？回答是否定的。

首先，含蓄不是模糊。

就含蓄本身也不具鲜明性而言，它确实与模糊十分相似。具有含蓄之美的作品，其审美内容和审美意义确实是淡淡的、朦胧的，其边界和轮廓不是那么清晰的，也就是说，它确实也表现出某种模糊性特征。

但是，含蓄并不就是模糊，在这两者之间还存在着更为实质性的区别。这个区别是：含蓄所具的非清晰性是通过淡化和抑制实现的，而模糊或朦胧则是通过消除其边界的清晰性来实现的。换句话说，模糊或朦胧仅仅就是模糊或朦胧，就是形象不清晰，意义不明确，我们可以理解成这样，也可以理解成那样，但这里不一定有含蓄。这方面的最典型的例子就是李商隐的无题诗和新时期的朦胧诗，它们的一个共同特点就是通过将所写内容模糊化，来获得一种多义性。但多义却并不就是含蓄，也不一定有含蓄。含蓄中可以包含着模糊或朦胧，但并不就是模糊或朦胧。这说明，含蓄还有其它更内在的特点。这个特点是什么？就是它的定向性。定向

性是含蓄的一个重要特点。如果含蓄中也有模糊和朦胧,则它一定会在这模糊或朦胧中将欣赏者的意念引向一个较为确定的方面,并有着一种一直吸引你探究、追索下去的力,使你的审美感受不断向纵深和无限拓展。可以这样说,模糊或朦胧只是横向的、平面的多义性,即,它既像这个,又像那个,既可作这样的理解,又可作那样的理解;而含蓄则是纵深的、立体的多层性,它使你能够从表层的轻淡中向里层追溯,获得较为深层、浓重的意义把握和情感体验。所以,含蓄可以是模糊或朦胧的,但也可以不是。《阳关三叠》写送别之情,是含蓄的,但并不模糊或朦胧;《长门怨》写陈皇后幽居冷宫的悲怨之情,是含蓄的,但也并不模糊或朦胧。正是在这个意义上,我们才说,含蓄不是模糊。

其次,含蓄不是抽象。

模糊说是在解读含蓄方面较为直观的一种说法,此外还有一种较为理论化的解释方式,即通过哲学中个性与共性、个别与一般、具体与抽象的关系来解释含蓄问题,把含蓄的多义性或非清晰性归结于向一般和抽象的接近。上面提到的费邓洪先生的文章就是这样做的。

费文的这种处理是受黑格尔的一个思想启发的。黑格尔认为,在个性与共性、个别与一般、具体与抽象这两极之间还存在着一个中间环节——特殊,费文便据此将艺术定位在这特殊之中,然后来解释艺术的含蓄问题。他认为,所谓直露的艺术是在特殊中向个性、个别或具体的接近,含蓄的艺术则是特殊中向共性、一般和抽象的接近;而且,越是向共性、一般、抽象接近,其含蓄的程度就越大。但是,逻辑学告诉我们,一个概念或者符号,它越是抽象,其外延就越大,而内涵就越小。这在艺术作品中也应该是如此。艺术作品中的形象实际上就相当于一个符号,只不过是一种特殊的符号而已。这个符号越是接近抽象,它的外延自然就越大,可提

供的联想空间也就越是广阔,但同时它的内涵也就越少,即它的审美意味也就越是稀薄。

但是,可供联想的空间大小,一般说来与含蓄没有必然的联系,它们属于两个不同的范畴。抽象画派的作品,如康定斯基的画,其内容是稀薄到几乎可以说是“无”的,但你完全可以从中引发丰富的联想;巴赫的赋格和平均律乐曲,也是没有什么内容的,但每个人都可以填进自己独特的人生内容。正因为此,我们才容易产生错觉,以为只有抽象的艺术才是含蓄之作,才能给人提供无限的联想,赋予丰富的意味,就好像一个“空筐”结构,人们可以随便往里面装自己认为合适的东西。但这种“空筐”效应只是艺术的后续效应,只是艺术作品在同欣赏者的关系中派生出来的特性,而不是艺术作品本身的特性。实际上,作品的这种以抽象性所产生的较大联想空间,与我们所说的“含蓄”无关。如果用上述向共性、一般、抽象接近的理论来看,则康定斯基和巴赫的这类作品就是那个向一般、共性、抽象接近到几乎重合地步的“特殊”,按上述道理讲,它应该是最含蓄的了吧,可是到目前为止,还没有人认为他们的此类艺术是含蓄的。为什么?因为审美经验告诉我们,含蓄之作恰恰不是内容稀薄之作,而是内涵极为丰富、意味极为深长的作品。《忆故人》是含蓄的,但它表现对故人的忆念之情的曲调却是非常的生动、形象,因而其内涵是具体而又深厚的,深厚到你几乎无法探到它的底部。正是在这个意义上,我们才说,抽象也不是含蓄,用抽象无法很好地解释含蓄。

再次,含蓄不是隐藏。

从字面意义上看,含蓄是与外露、直抒胸臆、和盘托出正相反对的,它总是有所遮掩,有所隐藏,有所保留。这确实是含蓄的一个十分重要的特征,甚至可以说是它的基本的前提。但前提总是前提,它还不是含蓄本身。隐藏是构成含蓄的必要条件,也是“淡

化”和“抑制”的一种形态,部分的隐藏就是抑制,一定程度的隐藏则是淡化。《平沙落雁》是含蓄的,因为它对雁的种种形态特征如步态、叫声乃至飞翔动态等的模拟是有节制的,亦即有所隐藏的。《长门怨》的表情也是含蓄的,因为这种哀怨之情和不平心态的表现也是经过淡化的,亦即有所隐藏的。但是,光有隐藏还不会产生含蓄。光有隐藏,只会使我们对所隐藏的东西无法看见,使这个东西在作品中不存在。这时候,我们只会感到空无,而不会感到含蓄。而在含蓄的作品中,那些被隐藏起来的东西却是我们能够感知的,甚至是能够看见的。

到这里,问题的关键似乎已经逐渐地浮出水面,展现在我们面前,它就是:那些经过隐藏了的东西,是怎么又能让我们感知的?这里只有两种可能:一是我们的知觉具有这种透视的能力,一是这种隐藏是经过特殊处理的隐藏。第一种可能性可以排除,否则,一切的隐藏就都不会发生。那么,唯一的可能就是后一种。我们只要稍加细察,就不难发现,含蓄中的隐藏不是一般的隐藏,即简单地把它藏起来,使人看不到,而是用隐藏的方法来表现它,即以隐为显、以藏为露。这种以隐为显、以藏为露的方法既包含了隐藏中的选择性,也包含了它的抑制性,从而将隐藏通向了写意。《平沙落雁》是藏起了雁的步态的蹒跚和叫声的粗厉等特征,而突显了它飞翔盘旋时的优雅、从容,因为该曲的立意正是在这个方面;而飞翔、盘旋的描绘,也不强调其高度的逼真性,而是只要表现出那个“意”即可,只要能够与这个“意”相通,并暗示出这个“意”来就足够了。过于清晰的描写反而会破坏“意”的表现。《长门怨》中的悲怨情感,在表现时也作了明显的抑制,它只是平静地叙说,最多只有短暂的边泣边诉,而没有呼天抢地式地悲嚎音调,但它给我们的感受却是深刻而又沉痛的。在含蓄的作品中,那些试图隐藏起来的东西其实没有真地得到隐藏,而仍然能够感觉得到;但它又不同于

不加隐藏，否则，就毫无含蓄可言。因此，在含蓄的作品中，我们所感受到的总是比直接表现的要多，你真正想表现的东西总是不能毫无遮拦，和盘托出。

那么，是不是说，含蓄就是留有余地呢？

最后，含蓄也不是留有余地。

留有余地可能会有含蓄，但不必然产生含蓄。留有余地只是在表现上有所淡化或抑制，不将所有的东西全盘托出。但有时候，没有得到表现的即保留着的东西就是“没有”，那个“余地”也就成了真正的“空白”。这样的“余地”是不能引发你去把握、捕捉、追索那未经表现的、被隐藏起来的东西，从而产生更丰富、更深厚的意味感受的。任何一件艺术作品，得到表现的东西是有限的，未得表现的则更多，如果凡是未得表现即留有余地的都能引发无限的意味感受，那么，作品之间的差别便不复存在，每件作品的独立价值也就化为乌有；甚至，最好的含蓄之作就应该是一片空白，无声无息了，因为它的余地最大。所以，关键不在“余地”本身，而在如何将“余地”转化为“余意”，即：将那些未加表现的东西，在其隐藏的过程中暗示出它们的存在与意义，使人能够在已表现的东西中感知到它。含蓄确实有着这样一个普遍特征：欣赏者实际感受到的东西总是比作品实际表现出来的要多，要深，要浓，要重。这就是有余意，但不只是表现时的留有余地。当然，要有余意，就必须在作品的表现上留有余地，使其有所淡化，有所抑制，有所隐藏，这样才能为欣赏者的审美接受开拓一个较大的空间。但这还不就是含蓄，含蓄还是不能等同于“留有余地”。

由此可见，含蓄并不是通常我们所认为的模糊，不是抽象，不是隐藏，也不是留有余地，而是以淡化和抑制的方式，通过以隐藏为显露，在隐藏中显露，将欣赏者的审美触觉伸向表象的背后，去获得更加丰富深厚的意味。这是一种从表象中透见深层、从有限

中体验无限的美感形态。古琴音乐的含蓄之美,正属此类。

2．含蓄的乐器因素

古琴音乐的含蓄与乐器的特殊构造以及由此所形成的音响效果有直接联系。音乐虽然不就是音响,相对而言,旋律、节奏、和声等应该是音乐的更为重要的因素,但任何旋律、节奏、和声都离不开一个个的音,因为它是构成音乐的最基本的材料。因此,这些音的形态和质地对音乐的独特风格与审美品格也起着重要作用。

古琴的音响的形态与质地有何独特之处？简单地说,它是一种经过人为“抑制”了的声音形态。所谓“抑制”,是指人们在制作古琴时,有意识地采取某种方式控制其振动发声,改变其自然的声音状态,从而使音响产生特定的效果。它主要表现在以下四个方面:

(1) 特殊的制作工艺导致琴音的恬淡、温静效果

古琴的音质主要源自它的木质共鸣箱及其特殊的制作工艺。其木质共鸣箱通常是由两块长条木块构成,上面是一块较厚的松质木块,通常为桐木、杉木,制作时将下部掏空,上部削圆,形成共鸣腔的主体部分,是为面板;下面是一块刻有音窗的硬质木板,通常为梓木,是为底板。将面板与底板胶合后,即成完整的琴身,也是琴的共鸣箱。由于这共鸣箱是用两块木块雕刻而成,故其腔小、壁厚;腔小、壁厚,则声音自然低沉浑厚,音量较小。面底板的厚薄对古琴的声音起着决定的作用。古人说:“凡面厚底薄,木浊泛清,大弦顽钝,小弦焦咽;面底俱厚,木泛俱实,韵短声焦;面薄底厚,木虚泛清,利于小弦,不利大弦;面底皆薄,木泛俱虚,其声疾出,音韵飘飏。是故为琴之法必须底面相当,虚实相称,弦木声和,然后为得桐性。”若“不问木肉之厚薄、桐梓之坚柔,物于分寸,局于体样,但得虚顽之韵,难求中和之声。闻之者神昏,弹之者心郁。”(《碧落

子研琴法》)所以,我们这里说厚,并不是越厚越好,而仍然有一个限度,就琴来说,仍然应该厚薄适度。但就是这厚薄“适度”的面底板,也还是与筝、瑟的面底板有着质的不同:筝、瑟用的是薄而且光滑的“片板”,古琴用的则是厚而粗糙的“木块”。正是这方面特点,才形成古琴声音的恬淡、温静,获得了不张扬、不喧嚣的音响品格。

除了共鸣箱板块的厚薄外,它的髹漆工艺也对声音起着一定的作用。古琴的面底板用胶胶合后,还有一道重要的工序,就是在其外表通身涂上一层鹿角霜漆胎。这种漆胎有 2 - 3 毫米厚,且异常坚硬,它不仅起到对琴的保护作用,同时也对音色音质有很大影响。琴身表面的这层厚而坚硬的漆胎,使松软的面板牢牢地加上一层壳,限制了琴身的振动,使得古琴的声音更加恬淡、温静,更能产生一种向内收敛的效果。而这与含蓄是正相吻合的。

(2) 音高的低走向导致琴音的深沉效果

古琴由于没有音柱,故其有效弦长直接与琴身长度有关。一般说来,古琴的长度通常在 124 厘米左右,太长或太短都对声音不利。古人说:“制琴长短须依法度。琴或木短,其声则高而焦;太长,其声则漫而浊。”(《琴苑要录·琴书》)古琴的长短之所以与声音有关,是因为它直接关系到古琴的有效弦长。与其它弹拨乐器不同,古琴在弦下没有品、柱,故其有效弦长特别长,通常在 110 - 116 厘米之间。有效弦长长,则其振动的幅度大,频率低,故而其音高也就呈向低音区发展的倾向。古琴定弦的最低音一般要从大字 C 开始,共有四个八度又一大二度,即从 C - d^3;如用简谱表示,则从 5̤ - 6̈。正如高亢的音总是与奔放激越的外向风格相联系一样,低沉的音则总是与深、厚、含蓄、蕴藉、丰富相联系。音的低走向也加强了琴乐的含蓄风格。

(3) 出音音路的回还导致琴音的旋绕效果

古琴的发音是由弦的振动通过岳山和龙龈传输给面板,使面

板产生振动，面板振动再引起腹腔空气的振动，而空气的振动又通过底板的振动及反射加强腹腔和面板的振动，最后才通过底板的龙池、凤沼（即音窗）传出。古人说："面以取声，底以匮声。底木不坚，声必散遗"（《文会堂琴谱》），即说明了面、底板在发声上的意义。不过，在龙池、凤沼的对面即面板的内壁还各有一个隆起的"岛"，称为"纳音"。"纳音"的形状往往做成圆形盆状或条形盆状（视池、沼的形状而定），即周围较宽较高，中间凹陷。这种形状的纳音功能，是为了避免声音从龙池凤沼直接向外传出，而迫使它在纳音的周围略作停留，绕路而出。这种绕路而出的出音方式，也使得古琴的声音具有封闭、旋绕、内含、深蓄的效果。古琴出音的这一特点，苏轼曾经在其《家藏雷琴》一文中指出过，他说："琴声出于两池间，其背微隆如薤叶然，声欲出而隘，徘徊不去，乃有余韵，此最不传之妙。"（《琴学正声》）

(4) 演奏中音的线化导致琴音的收敛效果

古琴声音的含蓄不仅仅与形制构造有关，而且与特殊的演奏技法有关。特殊的演奏技法使之产生特殊形态的音形结构。所谓音形结构，是指在演奏乐器时的出音给人的单个形体感觉。

首先，就每一个音的单独造型来说，中西乐器之间即有很大不同。西洋乐器的出音通常是静态的、固定的，发音时音高不作任何游移，故而所发出的每个音均为一个圆球，光滑、规则、饱满、结实，轮廓清晰，界线分明，是一种点状的造型。西方的键盘乐器正是建立在对这种音形结构的追求的基础上的，因为键盘乐器最能为每一个音的精确的点状特征提供保障。中国乐器的出音则千变万化，哪怕就是弹拨乐器，其出音也不是静态的，而总是要作些音高的游移变化，将每个音拉长而成一条或长或短的曲线。这一差别可以通过两种同源乐器——欧洲竖琴和中国箜篌来见出。竖琴的出音是一个个圆溜溜的点，表面光滑、固定；而箜篌则是一个个拖

着弧形尾巴的点,它是移动的、不固定的。古琴的出音即类似箜篌,只是在线化的程度上走得更远。它以吟、猱、绰、注、撞、逗等技法将弹拨乐器的点状音通过左手指的移动而拉成线状音。

单个音的这种不同形态本身具有不同的表现效果。点状音的音力呈扩散状态,属于外向型;线状音则以人为的方式将这种向外扩散的力聚合起来,向同一方向运作,使“音点”转换成“音束”,故有内向收敛的效果。有人曾将这两种音形比喻成花朵,点状音是已经盛开的花朵,而线状音则是将开未开的花苞,——前者向外扩散,后者向内收敛;因而在表现风格上,前者属于直露型,后者则属于含蓄型。

其实,在古琴的演奏技法中,不仅绰、注、撞、逗所造成的单个音具有内敛含蓄的效果,其它一些技法,如上、下、进复、退复等走手音所产生的旋律性音线,也具有同样的效果。这类音线形状十分多样,它们或长或短,或曲或直,或向上,或向下,或回还,或递进,或如蛇行,或如飞虹,但在体现人为的抑制,形成聚合的音线,产生内向收敛的音响效果方面,则是完全一致的。正是这种内向收敛的音形效果,为琴乐的含蓄风格提供了物理的条件。

正是通过以上诸种方式的抑制,才使得古琴的声音展现出特殊的品质,被抑制后的这种内敛、恬淡、低沉、旋绕,正是琴乐含蓄之美的最完满的载体。如果没有乐器音色的这一特质,古琴音乐在内容表现时所产生的含蓄效果,就不可能如此鲜明、突出。

3.含蓄的人格内涵

含蓄的艺术风格与中国人的人格构成有着直接关系。根据心理学的研究,人格的核心部分是“自我”,它可分为三个方面:内在自我、人际自我和社会自我。内在自我是我之所以为我的根据所在。但是,任何单独的个体都是生存在同他人的关系之中的,都是

作为社会的一分子而存在的,所以又必然具有人际自我和社会自我。人际自我同社会自我有着密切联系,又有着明显的区别:前者是个体形态的,是同个人打交道的;后者则是组织化了的,是同群体打交道的。由于任何人都既是他自己,同时又不能不同别人或群体相联系,所以,每个人的人格结构都包含这三个方面。但是,这三方面中,究竟谁充当了人格的核心,便可以区分出不同的人格类型。由这不同类型的人格所折射出来的,便是不同类型的文化。

西方人的人格构成是以内在自我为核心,是在内在自我的基地上生长出人际自我和社会自我的。在西方人看来,一个人要成为什么样的人,不是由他人,而是由自己的内在自我决定的,人际自我和社会自我都只是在它的支配下实现自己,因而所遵循的也是内在自我的价值取向和运作模式。因此,"一个人只有从所有的社会角色中撤出,并且以'自我'作为基地,对这些外在的角色作出内省式的再考虑时,他的'存在'才开始浮现。如果他缺乏这道过程,那么,他就成为了一个没有自己面目的'无名人'。"①这是因为,作为个体的"人",只有从其所属的各种社会角色和社会关系中跳出,才算是真正把握到你的内在自我,也才算真正把握到了你的作为个体的"人"。

中国人则不同。中国人是以人际自我为核心来铸造自己的人格。以人际自我为核心,是说人在构建自己人格、决定自己将要成为一个什么样的人时,主要不是从自己的内在自我,而是从他人对自己的要求出发进行自我设计。换句话说,不是自己给自己定义,而是由他人给自己定义。这一点突出地体现在儒家学说上。儒家曾对"人"下过一个定义:"人者,仁也。"是以"仁"来定义"人"。所

---

① 孙隆基《中国文化对"人"的设计》,《中西文化文学比较研究论集》,重庆出版社 1988 年,第 77 页。

谓“仁”，许慎《说文》云：“仁，亲也，从人二。”段玉裁注云：“犹言尔我亲密之词，独则无耦，耦则相亲，故其字从人二。”“耦”即“偶”，意指“二人”。可见，“仁”就是强调“二人”之间的关系，它要打破人的孤立状态。但什么是“仁”？孔子的定义是：“仁者爱人。”强调“爱人”，就表明他是从人际关系上考虑人，定义人的。与之相关的还有“恕”，“恕”就是“推己及人”，就是“己欲达达人”，“己所不欲，勿施于人”。这里的意思是，考虑问题应将对方放置在自己的位置上来进行，亦即从对方着眼，为对方着想。这是人际自我的另一种表现形态。中国文化从来不是孤立地对人进行定义，而总是在同他人的关系中定义。

西方人和中国人的两种不同的人格，如果从其核心部分来源的不同，可以分别称为“自律人格”和“他律人格”。西方人的人格是自律的，因为它是以内在自我为核心建构起的人格；中国人的人格则是他律的，因为它是以人际自我，即以同他人的关系为核心建构出来的人格。前者是由内到外，后者是由外到内，方向正好相反。

中国人没有西方那样的上帝，但是却有自己的“上帝”，那就是“他人”。“他人”不具有上帝的超越性和至上性，因而不会产生像西方那样的“罪感”，而只会出现“耻感”。“罪感”无须“他人”出面，只看事情本身的“对不对”，只是以内省的方式审视是否违背“自己”的原则。如果有，尽管没有他人在场，也会感到不安和有罪。而“耻感”则必须有“他人”“在场”，并以他人的看法为转移。从构字法来看，“耻”，从“耳”从“止”，是指自己在听到他人议论之后，就将原来想做的事停止了。“耻”的另一种写法“恥”，从“耳”从“心”，是指听到他人在说自己，心中马上就感觉到了。——都是从“耳”。从“耳”即为“听”，而“听”当然是以他人为对象。所以，“耻”总是依赖于“他人”存在。“耻感”的根源是在“他人”，而得以发生的机制，

就是他人之"言",即大家对你的评论。中国人的唯恐被人议论,唯恐有人说三道四,亦即"人言可畏"的心理,即源于此。

也正因为"人言可畏",才需要认真对待,才会出现道德意识。而中国人的道德的实质,就在于将他人对自己的要求转化为自身内在的行为倾向和价值取向。"德",从"德"(古"直"字),从"心"。"直",许慎《说文》释为"正见也,从十目乚。"段玉裁注云:"谓以十目视乚。乚者,无所逃也。"而"十",《说文》云:"数之具也。一为东西,丨为南北,则四方中央备矣。"此为众多之义。"乚","匿也。象曲隐蔽形。"故曰"无所逃也。"所以,"直"的意思是:在他人的注视下,使自己正而直,没有任何隐曲。"德",古亦作"悳",从"丨",从"目",从"心"。表示让人能够从你的眼睛一下子看到你的心,有对人坦诚无私之义。许慎《说文》曰:"悳,外得于人,内得于己也。"段玉裁注云:"内得于己,谓身心所自得也;外得于人,谓惠泽使人得之也。"就是将它放在"人己关系",即与他人之关系中去加以理解。一个人如果在人际关系中能够真心待人,坦诚无私,先人后己,就是"德",就可称为有"德"之人。可见,中国人的这种道德自觉是在他人的注视之下形成的,是以"耻感"为动力的。孔子说:"道之以德,齐之以礼,有耻且格"(《论语·为政》),孟子说:人应有"羞恶之心",顾炎武说:"耻之于人大矣!""士而不先言耻,则为无本之人",说的都是这个意思。"耻感"是中国人的伦理活动的动力。

既然西方人人格结构的核心是内在自我,那么,他们自然倾向于将自己同他人相区别,以突出自己的个性与独特性,强调同他人相异的一面。这便是"立异"心理。重在立异,那么,在同他人的关系中则自然倾向于分出清晰的界限,立异的目的就是要分清彼此的界线,以保证每一个个体自我的自主性和独立性。这就有了"分界"。中国人的人格结构是以人际自我为核心,故而倾向于消除自己的个性与特异性,突出自己与别人的一致性。这便是"求同"心

理。重在求同,则在同他人的关系中自然倾向于寻求“和合”。求同的目的就在于要消除人我界线,更好地去搞和合,亦即努力在人我关系中做到你中有我、我中有你、你我不分的“互渗”状态。如果人我界线太清楚,就无法做到“互渗”,也就谈不上“和合”。

如何才能和合?最好的方法就是大家都去掉自己的特异性,进行有节制的表现,以求得一个共同的区域。西方人力求同他人相区别,则自然倾向于同他人拉开距离,向两极发展,产生“极化”的张力模式。“极化”是来自“分界”的动力,因为最好的分界就是朝对方完全相反的方向发展,而完全相反的方向,正是与它相对立的“极”。这样,便有了极端、个性和突显。中国人取和合作为自己的目标,故自然要在同他人之关系中寻找一个中间点,形成“取中”的张力模式。“取中”来自“和合”,因为要实现和合,最好的方法就是与对方寻求一个共同点或共识区,而最好的共同点和共识区,也正是两极之间的“中间”状态。

中国人的这种“取中”模式,后来被表述为“中庸”理论,一种要求人们在其思想与行为中做到有节制,有余地,不偏不倚,无过与不及的理论。这种理论主张在“过”与“不及”这两个极端之间寻找一个合适的平衡点、中间(不是空间距离意义上的)点。在这种模式的支配下,人们首先注意的是对立双方的相似之处,而不是差异之处。更重视的是对立面的统一,而不是斗争。《周易》用以描述世界的最基本的范畴是“乾”和“坤”(即天和地,后来抽象为阴和阳),它们是对立的,但又是统一的。但中国哲学家们更重视的不是前者,而是后者。他们也用阴阳来解释宇宙万物的产生,但不是通过其对立、冲突,而是通过双方的和谐合作、相互感应。在《周易》中,乾为阳,为刚,为上,坤为阴,为柔,为下。“柔上而刚下,二气感应以相与”;“天地感而万物化生,圣人感人心而天下和平;观其所感,而天地万物之情可见矣。”(《周易·咸卦》)这种天地感应而

化生万物,就好像男女交媾而生出子女一样,是在一种高度和谐、喜悦的状态中完成的。若“天地不交,而万物不兴”(《周易·归妹卦》),那么,世界也就无从产生。所以,与西方哲学注重对立面的斗争不同,中国哲学尽管也承认对立面存在着差异和冲突,但它更重视的是对立双方的和谐与统一,并认其为宇宙万物的根本规律,是值得孜孜以求的最本原的“道”。而要实现这种统一,就必须找到那个平衡点亦即中点。这个点的功能就是使事物的各个方面都能和谐地处于统一体中,例如,“舜……执其两端,用其中于民”,“君子和而不流”,“中立而不倚”(《礼记·中庸》)等,说的就是古代圣王、君子之行事,做到了无“过”与“不及”,找到了两极之间的那个平衡点,才能将天下人都紧紧地团结在一起,实现天下大治。而要找到那个平衡点亦即“中点”,则每个人都必须有所妥协,使自己的行为有所节制,保持适度。①

中国人的这种特定的人格构成和行为模式,体现在表意和表情方面,便产生出无论是生活还是艺术(包括古琴音乐)中的含蓄作风。

三、意境的空间营造

古琴音乐就其声音的质地而言,它具有韵味美;就其内容的表现而言,它具有含蓄美;而就其整体的艺术审美形态而言,则应该归结为意境美。

意境,作为中国艺术的一个最普遍、最高级、又最复杂的审美

① 参见刘承华《文化与人格——对中西方文化差异的一次比较》,中国科学技术大学出版社 2002 年,第二、四章。

特质,它一直受到美学家、艺术家们的巨大关注,对它的探索也一直在不倦地进行,也不断地取得新的成果。但是,直到现在,仍然没有找到一个完全令人满意的答案。我认为,意境至少应该具备以下一些特质:

(1) 意境中必须有形象刻画,但这形象又不能太鲜明、太突出,而是必须努力使自己隐没,来突出其整体的氛围。

(2) 意境中必须有空间意象来把人的注意力引向整体,意境中艺术形象的隐没主要就来自空间感。

(3) 意境不可能是纯粹形式的,它一定包含着丰富深邃的人生、历史内涵,它必须能够引发人对人生进行某个方面的体验。

(4) 形象的隐没产生一种强烈的吸引力,一种将我们吸进去然后消隐掉的力。因而意境总是显示出一种欲居、欲游的特征,总是伴随着一种令人动心的向往,一种如同"想家"式的惆怅和心醉。

意境必须有形象刻画,无论是事物形象还是情感形象,这一点是无庸多说的。古琴音乐当中那些有意境的作品,如《平沙落雁》、《渔樵问答》、《文王操》、《潇湘水云》、《良宵引》、《普庵咒》等,都离不开形象刻画。但是,古琴音乐要想有意境,又必须使所刻画的形象退隐。那些未能使形象退隐的作品,亦即形象刻画特别清晰、醒目、突出的作品,虽也可以是非常优秀之作,但不属于有意境的作品。例如《酒狂》,通篇都是对醉酒者的狂态的模拟,且模拟相当逼真,但它不属于有意境之作;《平沙落雁》也有对雁的飞行、降落的模拟,但并未精细地去摹其形,并不怎么逼真,似像非像,是写意性的,却是一首极有意境的作品。为什么?原因当然是多方面的,但其中十分重要的一点就是,前者的形象没有退隐,而后者有了退隐。

这里的问题是,为什么只有形象退隐才会有意境产生?这形象又是如何退隐的?这里拟从虚、淡、静、远四个方面来对它作一尝试性的解释。

1 . 虚

形象得以退隐的第一个因素,是古琴音乐的善于用“虚”。通过用“虚”,使欣赏者将自己的审美注意从形象转移到空间上来,从而突出欣赏中的空间感受。

古琴音乐的重视“虚”,同中国文化,特别是中国文人文化有直接的联系。在西方文化中,世界被理解为物质,是实有;而中国文化则认为世界是虚和实的统一。老子说:“三十幅共一毂,当其无,有车之用。埏埴以为器,当其无,有器之用。凿户牖以为室,当其无,有室之用。故有之以为利,无之以为用。”这里的“有”即为实,“无”即为“虚”,任何物体均为虚实的统一,没有“实”便无以为“体”,没有“虚”便无以为“用”。西方哲学如果论及“虚”,其义亦即为“虚无”,即什么也没有、什么也不是的意思。这是两种不同的自然观,它对中西艺术的的观念和形态有着直接的影响。在这方面,当代美学家宗白华有过很好的论述,他说:“埃及、希腊的建筑、雕刻是一种团块的造型。米开朗琪罗说过:一个好的雕刻作品,就是从山上滚下来也滚不坏的,因为他们的雕刻是团块。中国就很不同。中国古代艺术家要打破这团块,使它有虚有实,使它疏通。”又说:“中国画很重视空白。如马远就因常常只画一个角落而得名‘马一角’,剩下的空白并不填实,是海,是天空,却并不感到空。空白处更有意味。中国书家也讲究布白,要求‘计白当黑’。中国戏曲舞台上也利用虚空,如‘刁窗’,不用真窗,而用手势配合音乐的节奏来表演,既真实又优美。中国园林建筑更是注重布置空间,处理空间。”又说:“中国画是线条,线条之间就是空白。”[①]宗白华的

① 宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索》,《美学散步》,上海人民出版社 1988 年,第 41、33、34 页。

这些话,将中国艺术的重视虚实结合、尤其重视“虚”的运用这一特点,讲得十分透彻。

这种重视“虚”的传统,在古琴音乐中表现得尤其突出。与诉诸视觉的绘画相比,音乐是诉诸听觉,故其“虚”主要表现在两个方面,一是音量的幽微,一是演奏的舒缓。它们共同的效果是表现出虚静渺远的空间感。

在中国各种乐器中,除了鼓、唢呐、管子等用于户外大场面演奏的乐器外,其他大部分乐器声音都比较柔和、微弱,而且在演奏时常常间以弱奏,形成音乐强弱节奏上的抑扬顿挫,其强处明亮饱满,其弱处幽微飘忽,造成乐曲意境中的虚静之感。而在这些乐器中,古琴又是最为突出的一种。有人对此作过分析,说:“从技术性的层面来看,古琴乐器的构造弦长震动慢,加上琴身的木板厚致使音量微弱,本不适宜于弹太快速及喧闹的乐曲。乐器这样的特质再加上传统琴人一般都用丝弦,丝弦音色温柔微弱,就更宜于弹一些舒缓雅淡的曲子。再者,古琴并无古筝的柱,因此可在琴面上弹震音、按滑音和走手音。这些震音及按滑音、走手音除了有部分是构成乐曲旋律的骨干音之外,另外则构成琴乐中虚静层面的韵(即虚音、余音),形成古琴音乐‘声韵兼备’,甚至是声少韵多的风格特色。而‘韵’(即虚音)可说是琴乐追求静境的其中一种手段。”①但是,更重要的还是,古琴的每一个音的音量不仅微弱,而且还总是呈现出由大到小、由强到弱的“弱化”和“渐微”的趋势。这一特点,我们已经在前一章“表现力”中作了专门论述,指出它是古琴音乐的虚灵之美的重要来源,此处不再重复。这里谨再援引一位研究者的话,以作为此论的参照。这位研究者拟出的是一个“微”字,她说:“如在一乐句中,清为右手弹弦左手按弦所得之实音,故琴音清

① 叶明媚《静远淡,意趣盎然》,《中国音乐》1988年第4期。

楚坚实,跟着的是拖音滑行,已属虚音的层面,因此由清实变为幽微,而再跟着的拖音滑行,已脱离物化的声音层面而进入抽象的精神境界,所以声淡而'能使听者游思缥缈',声远'而中独有悠悠不已之志',也因为基本上声音已远去,因此是'求之弦中如不足,得之弦外则有余'。客观来说声音已消失,所留有的听觉上的空间正好俾主观精神有所休游。将清微淡远之理解为按滑音的音色特质和变化,因为两者构成琴乐中虚实相间的特色(按音为实,滑音为虚),而又以长滑音(如右手不加弹弦)更能形成琴曲中的空间感。"①

再从演奏方面说,古琴特别强调以运指弹弦的舒缓从容,来表现出音乐幽深、渺远的空间意境。这主要是通过演奏时发音的疏而有空,断而复续,响而渐希造成的。徐上瀛说:"古人以琴能涵养情性,为其有太和之气也,故名其声曰'希声'。未按弦时,当先肃其气,澄其心,缓其度,远其神,从万籁俱寂中,冷然音生;疏为寥廓,窅若太古,优游弦上,节其气候,候至而下,以叶厥律者,此希声之始作也。或章句舒徐,或缓急相间,或断而复续,或幽而致远,因候制宜,调古声淡,渐入渊源,而心志悠然不已者,此希声之引伸也。复探其迟之趣,乃若山静秋鸣,月高林表,松风远沸,石涧流寒,而日不知晡,夕不觉曙者,此希声之寓境也。严天池诗:'几回拈出阳春调,月满西楼下指迟。'其于迟意大有得也。"(《谿山琴况》)演奏上的舒缓(即'迟"),能够造成古琴音乐漂渺微忽、若有若无的效果。乍听古琴音乐的人,往往对这种若有若无、似断似续的旋律感到不解,似乎若有所失,不明白为什么要在旋律的进行之中常常要化虚、化无。但当你走进古琴艺术的奥堂之后,你就会发现这种无声的、虚忽的地方,往往是古琴音乐的妙处所在,因为古琴音乐

① 叶明媚《静远淡,意趣盎然》,《中国音乐》1988年第4期。

所特有的幽微、渺远的空间感，正是从这里产生的。

有了这种音量的幽微和演奏的舒缓，便会产生出虚灵的空间感，正是这空间感散化了音乐中本来所有的形象刻画，使形象退隐，这样，我们在聆听古琴音乐时，其注意力便不会始终集中在形象本身，而是扩大到音乐所表现的整个意境。

2．淡

如果说“虚”是通过扩大和填补空白来实现形象的退隐，那么，这里的‘淡’则是通过对形象本身的‘淡化’处理使形象退隐的。

在西方艺术中，无论是诗歌、戏剧，还是绘画、音乐，都很注重色彩的华美和情感的激扬，大开大阖，波澜壮阔。他们很少追求平淡之美。而中国的艺术自古以来均以平淡为上，无论是在物体的色彩上，还是感情的色彩上，均如此。

在中国哲学中，儒家注重朴素，在“文”与“质”的关系中，更加注重‘质”的方面。虽然孔子也说过“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”(《论语·雍也》)之类的话，但后来的儒家实际上抓住的是‘质”，而不是‘文”。道家在哲学上推崇自然，反对人为，当然也就反对一切形式的雕饰。老子说：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂，难得之货令人行妨”(《老子》12 章)，“信言不美，美言不信”(《老子》81 章)，公然地否定了“色”、“音”、“味”“乐”等人为的文明产物。庄子则进一步提出“平易”、“恬淡”作为人生的理想标本：“故曰：夫恬淡寂漠虚无无为，此天地之本而道德之质也。故曰：圣人休焉。休则平易矣，平易则恬淡矣。平易恬淡，则忧患不能入，邪气不能袭，故其德全而神不亏。”(《庄子·刻意篇》)把‘平易恬淡”作为达“道”，作为解除忧患的一个手段了。

正是在这种哲学意识的支配下，中国艺术走上了崇尚平淡的

道路。中国的诗歌只有在南朝几十年间追求浓丽,崇尚绮靡,但到初唐时便很快受到批评。唐初诗人重举"建安风骨"使诗风顿然一转,走上自然平淡之途。李白所谓"自从建安来,绮丽不足珍",即指这一变化。有许多诗人在回顾自己创作道路时,均对自己年轻时重"浓"、求"艳"的倾向作了否定。柳宗元说:"始吾幼且少,为文章,以辞为工。及长,乃知文者以明道,是固不苟为炳炳烺烺,务采色、夸声音而以为能也。"(《答韦中立论师道书》)陆游也说:"我初学诗日,但欲工藻绘;中年始少悟,渐若窥宏大。"(《示子》)然"平淡"之作为中国美学重要范畴是从宋苏轼起,是从苏轼发现了陶渊明诗的平淡之美并予以阐释时起。自后,平淡作为中国文学的最高境界,一直受到人们的重视和推崇。

与文学相似,中国绘画也以平淡为上,不求工藻瑰丽。中国绘画在唐前以线为主,唐后以水墨为主。西洋画家旨在用光与色表现事物形体,中国画家则倾向于用线与墨来渲示其内在的精神气韵。所以,中国画家如要表现光与色的韵律,通常也不是直接用颜色和光影表现,而是将光与色糅进墨的浓淡深浅之中,以平淡、朴素的方式表现一种高雅脱俗的情调韵味。清人沈宗骞说:"天下之物不外形色而已,既以笔取形,自当以墨取色。故画之色非丹铅青绛之谓,乃在浓淡明晦之间。能得其道,则情态于此见,远近于此分,精神于此发越,景物于此鲜妍。所谓'气韵生动'者,实赖用墨得法,令光彩晔然也。"(《芥舟学画编》)中国画即使需要着色,也总是讲究轻、淡、透明,讲究色调的雅致、和谐、素净,从未有过像西洋画中那样将颜色堆砌垒积,使色调浓烈艳丽。唯一有点例外的是唐初李思训父子的金碧山水,讲究富丽堂皇,追求铺金叠彩。但也只有这一刹那,而且这一刹那又与南朝的享乐风尚和唐代的都市风采不无联系。尽管如此,唐代占有主导地位的还是以王维为代表的水墨写意山水。宋以后则更讲求清淡、素雅和水墨趣味,色彩

的位置降得更低。

与此相似,中国音乐特别是古琴音乐也是以"清幽"、"平淡"为上,不以繁声热闹为趋。中国乐器,无论是筝瑟,箫笛,还是钟磬、胡琴,其音色均柔和、恬淡而又音韵绵长,为中国音乐的清、淡风格提供了物质基础。而古琴,则又是这一方面的最为突出者。对此,古代琴家曾作过很多深入的论述。徐上瀛在论"清"时说:"故清者,大雅之原本,而为声音之主宰。……指求其劲,按求其实,则清音始出。手不下徽,弹不柔懦,则清音并发。而又挑必甲尖,弦必悬落,则清音益妙。两手如鸾凤和鸣,不染纤毫浊气,厝指如敲金戛石,傍弦绝无客声,此则练其清骨,以超乎诸音之上矣。"这是从指法上面求其"清",是指以击弦之坚实,求出音之清亮。另在整个曲调的曲情方面,亦需求其"清":"究夫曲调之清,则最忌连连弹去,亟亟求完,但欲热闹娱耳,不知意趣何在,斯则流于浊矣。故欲得其清调者,必以贞静宏远为度,然后按以气候,从容宛转。"是说弹琴时只有具备贞静宏远的气度,根据曲情的需要,作迟速、缓急的变化,才能使其调"清"。不仅如此,音乐的"清"还有赖于其他主客观条件,例如"地不僻则不清,琴不实则不清。弦不洁则不清,心不静则不清,气不肃则不清。"音乐有了"清",便会产生"澄然秋潭,皎然寒月,湱然山涛,幽然谷应"的空间效果,给人以"心骨俱冷,体气欲仙"之感。(《谿山琴况》)可见,"清"对音乐意境的创造有着重要作用的。

徐上瀛还论及"淡"。"淡"主要就音色而言,但也联系到主体的意态、胸襟。他说"琴之为音,孤高岑寂,不杂丝竹伴内,清泉白石,皓月疏风,悠悠自得,使听之者,游思缥缈,娱乐之心,不知何去,斯之谓淡。……夫琴之元音,本自淡也。制之为操,其文情冲乎淡也。"这是说,琴之声本"淡"。"淡"的本质是静,是幽独,是脱俗,所以"琴之为器,焚香静对,不入歌舞场中。""吾调之以淡,合乎

古人,不必谐于众也。每山居深静,林木扶苏,清风入弦,绝去炎嚣,虚徐其韵,所出皆至音,所得皆真趣。"清"的本质是幽静,"淡"的本质则为"恬静",前者是空间的,后者是心理的。"淡"能生"恬",恬则有味:"琴声淡,则益有味。味者何?恬是已。味从气出,故恬也。"淡至妙来则生恬,恬至妙来则愈淡而不厌。""恬"是心的宁静,是安闲冲淡,这虽不是空间意境,但它为创造空间意境提供了心理背景。因为只有心的恬淡,才能做到"兴到而不自纵,气到而不自豪,情到而不自扰,意到而不自浓",冲和、节制,创造出空灵、深远的空间意境。

古琴音乐讲求"清"、"淡",并不是清而无韵,淡而无味,而是在清、淡的背后寓有更深厚丰富的文化意蕴和雄强旺盛的生命活力,就是说,在"清"后有"浑"作其基础,在"淡"后有"浓"作其背景的。这一辩证关系苏轼讲得最透彻。他论陶渊明诗是"质而实绮,癯而实腴"(《东坡续集》),论柳宗元诗的"枯淡",亦谓"外枯而中膏,似淡而实美"(《东坡题跋·评韩柳诗》),就都是说,枯淡质癯并非只有枯淡质癯,而是在枯淡质癯中深含着膏、美、绮、腴。他还把这一道理转化为创作途径,使学者走向平淡有路可寻。他说:"凡文字,少小时须令气象峥嵘,采色绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。其实不是平淡,绚烂之极也。"(《与侄书》)清人贺贻孙亦说:"陶元亮诗淡而不厌。所以不厌?厚为之也。诗固有浓而薄、淡而厚者矣。"(《诗筏》)创作必须先得养气、蓄气,使其壮且盛,必须有丰富深厚的生命积累,然后以平淡出之,方才有韵味,有内涵,有精神,有境界。音乐中的清、淡亦当如此:先得有意味的开掘提炼和生命活力的涵养蓄积,才能于空间意境之中揉入人生的意味,使清淡之作透露其空灵、深远和充溢弥满。

那么,中国艺术为什么特别强调"淡"?一个根本的原因就是,只有"淡化"艺术中的形象,才能够将艺术的中心引向形象之外,亦

即形象所存在的空间上面。中国画之所以要以墨当色而非色调浓艳,古琴的声音之所以要温静和润而非嚣噪宏亮,就是因为中国艺术(包括古琴音乐)的精髓不在形象本身,而在形象的存在这个大境界中;中国艺术之“道”所要突出的也不是所刻画的形象,而是它的具体的时空生存形态。

3.静

如果说“虚”、“淡”都还是从客观的方面着手使形象退隐,那么,“静”则主要是从主观的方面,即从音乐的演奏者的方面使形象退隐。这里包含着两个层面:一是演奏者的心与手的静,一是作品音响效果的静。这两个层面不是并列关系,而是因果关系:因为有演奏者的心与手的静,才会有作品音响效果的静。

关于演奏者的静,古代许多琴师都深切地认识到它的重要性,把演奏时心与手的静作为自身修养的一个重要内容。例如明代琴家杨表正指出:“凡鼓琴,必择净室高堂,或升层楼之上,或于林石之间,或登山巅,或游水湄,或观宇中;值二气高明之时,清风明月之夜,焚香静室,坐定,心不外驰,气血和平,方与神合,灵与道合。如不遇知音,宁对清风明月、苍松怪石、巅猿老鹤而鼓耳,是为自得其乐也。……如要鼓琴,要先须衣冠整齐,或鹤氅,或深衣,要知古人之象表,方可称圣人之器;然后与水焚香,方才就榻,以琴近案,座以第五徽之间,当对其心,则两方举指法。其心身要正,无得左右倾欹,前后仰合,其足履地,若射步之宜。右视其手,左顾其弦,手腕宜低平,不宜高昂;左手要对徽,右手要近岳,指甲不宜长,只留一米许。甲肉要相半,其声不枯,清润得宜,按令入木,劈、托、抹(挑勾)、踢、吟、猱、蠲、锁、历之法,皆尽其力,不宜飞抚作势,轻薄之态。欲要手势花巧以好看,莫若推琴而就舞;若要声音艳丽而好听,莫若弃琴而弹筝。此为琴之大忌也。务要轻、重、疾、徐,卷舒

自若，体态尊重，方能与道妙会，神与道融。”（《弹琴杂说》）这里从环境的选择到心境的要求，再到身手的姿态动作，都强调一个“静”字。选择空阔幽静的环境是为了心静，心静则为身静、手静，身手皆静方能与妙道相融，与神灵相通。古人在弹琴之前常常要净手焚香，要整敕衣冠，其目的也在这里。

明代徐上瀛在其《谿山琴况》中还专门列有“静”条，详细地论述了“静”，尤其是运指之“静”在音乐演奏上的重要性。他说：“抚琴卜静处亦何难，独难于运指之静。然指动而求声，恶乎得静？余则曰：政在声中求静耳。声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静，此审音之道也。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手有物挠，以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。约其下指功夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如爇妙香者，含其烟而吐雾；涤岕茗者，荡其浊而泻清。取静音者亦然。雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎嚣，弦上恰存贞洁，故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光发外，有道之士，当自得之。”

演奏者演奏时之所以要身心俱静，首先是因为，只有身心俱静，方能凝神专注于所弹之曲，才能深入细微地去体察自己的内心感受，才能充分发动自己的想象，激发自己的灵感，使所奏之曲显出韵味，见出意境。假如心驰神骛，身摇手躁，则必然繁声促节，零乱而多浮躁之气，将韵味一扫而尽。当然，弹琴要静，并不意味着动作越简慢越好，越迟缓越好，声音越轻微越好，而是指弹琴时要注意动中求静，动静相得益彰。音乐的演奏本为一动态过程，如果动上加动，就会杂沓零乱，拥挤不堪。只有动中取静，方能见出空灵，见出阔远，见出幽深的意境。宋代琴家成玉磵说：“指法虽贵简静，要须气韵生动，如寒松吹风，积雪映月是也。若僻于简静，则亦

不可，有如隆冬枯木，槎朽而终无屈伸者也。”（《琴论》）可以这样说，演奏者于动中求静，正是为了在静中求动，在空灵深远的“意境”中表现其气韵的流转、旋绕，从而让人感受其生命力的活跃、充实与弥满。

演奏者必得身心俱静的第二个原因，是因为只有身心定静，才会有音之静，有音之静，才会有曲之静；只有曲静，才能制造出乐曲中空阔深远的意境。听觉上的“静”与视觉上的“空”本来就有着密切的联系，两者可以互相转化，形成“通感”：静可以生出“空”感，而空又能生成“静”感。所谓“夜静春山空”即如此。苏轼在谈作诗时说：“欲令诗语妙，无厌空且静；静故了群动，空故纳万境。”（苏轼《送参寥师》）这里“妙”即指有意境。要想作品有意境，就必须善于运用“空”与“静”，因为只有在“静”中方能见一切“动”，方能见其弥满周流不息的生命之灵气；只有在“空”中，才能体察宇宙之广大，意境之深远，使自己的胸襟坦荡、开阔起来，进入自由洒脱、闲适空灵的生命境界。这就涉及到古琴音乐之所以主静的第三个原因了。

中国音乐要求演奏者身心俱静的第三个原因，是因为只有“静”，才会有“空灵”之感，只有感受到“空灵”，体内之气和宇宙之气才得周流畅通，交换共鸣。“中国画的品评有所谓气韵生动，其实音乐亦然。所以能生动，正因为中国的艺术往往能留出适当的空间，俾聆听者或观赏者的精神有所呼吸吐纳，而觉有灵气往来其间。”①有“气”之往来，才会产生心凝形释，与万化冥合的心灵体验和空间感受，人的精神才会在这里得到自由自在的“游”和闲旷洒脱的“休”。《平沙落雁》、《渔樵问答》、《山居吟》、《忆故人》等经典琴曲，均为善于写静，并通过写静来展示某种深阔的意境和隽永的

---

① 叶明媚《静远淡，意趣盎然》，《中国音乐》1988年第4期。

韵味的。

不过,“静”的最直接的功能,还在于它能够保证前面所说“虚”与“淡”的实现。我们知道,同一首曲子,由不同的人演奏,其效果是可以完全不同的。《平沙落雁》是一首公认有意境的曲子,即,它是充分地体现了“虚”、“淡”之美的,但如果让心急手躁者弹去,其虚淡之趣便会荡然无存,其意境也就无从谈起了。同样,一首本没有什么意境的俗曲,若以心静手静者弹出,也会凭空增添不少虚灵恬淡之美。

4.远

意境有一个非常重要的特点,即它有一种十分强大的吸引力和融化力,使每一个面对它的人都能产生无限向往、希望能够置身其中的感受。有人把它比喻为一种眺望故乡时的惆怅,说:“意境的美感,实际上包含了一种人生感、历史感。正因为如此,它往往使人感到一种惆怅,忽忽若有所失,就像长久居留在外的旅客思念自己的家乡那样一种心境。”①对意境的这一比喻性说明十分精彩,因为它确实道出了我们面对有意境的作品时内心的真实状态。

但是,意境为什么会有如此令人“眺望”和“惆怅”的力量?我想,除了他所说的“人生感”、“历史感”等内容的因素外,还应该存在着一些形式的因素,其中最重要的,我以为就是“远”,由“远”而形成的“吸力”,再由“吸力”而形成的“融化力”。

“远”作为中国艺术包括古琴音乐意境的一种形态,它和“空”紧密地结合在一起,相辅相成,却又各自表现出不同的旨趣。“空”主要在空间的阔大、岑寂,是两维的“面”向三维的“体”的转化;

① 叶朗《说意境》,《胸中之竹——走向现代之中国美学》,安徽教育出版社 1998 年,第 65 页。

“远”则主要是空间的幽深、虚静，是三维的“体”向一维的“线”的转化。清人贺贻孙在论“远”时把它分为两类：一为“幽远”，一为“平远”：“寒碧数叠，黛山一发，古洞无人，微泉独响，若是者幽远也；长寻高眺，惟水与空，人烟断续，归鸿灭没，若是者平远也。”（《诗筏》）贺所说的“平远”相当于“空”，“幽远”则相当于我们所要论及的“远”。这种“远”是由空间的形迹在移动中渐虚、渐希、渐淡、渐微而成的。

中国艺术的意境虽然既有“空”，也有“远”，亦即既有“平远”，也有“幽远”，但最常见的还是“幽远”。西方人善于将时间的东西空间化，中国人则善于将空间的东西时间化。中国艺术的空间意境中离不开“远”字，就是明证。中国诗歌很少仅仅表现空阔之境，而总是在空阔之外还有幽深与渺远。李白诗：“故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。”（《送孟浩然之广陵》）这首诗的空间形态是“碧空”，是静止的，但作者用了“帆影”逐渐消失，“江水”不停地往天边流去这两个动态，便将单纯的空间时间化了，使“空”中又生出“远”来。“天门中断楚江开，碧水东流至此回。两岸青山相对出，孤帆一片日边来”（《望天门山》）；“渡远荆门外，来从楚国游。山随平野尽，江入大荒流”（《渡荆门送别》），则是通过视点的移动、转换表现出空间的幽远、深邃。

中国山水画是表现空间意境最直观的艺术形式。从构图上说，中国山水画很少有封闭的格局，把镜头只对着一片近景（一座山的山脚、一个封闭的庭院等），把画面局限在一个有限的范围之内，而总是要在山的上面露出大片的天空，使其开阔；在山的一边留下大片的，或一缕长长的白水，直通辽远的天际，使其深远。在密实的景中挪出空来，以显其境界的“阔”与“远”，是中国画的基本法则。宋郭熙云：“山有三远：自山下而仰山颠，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，

深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。”又说：“山欲高，尽出之则不高，烟霞锁其腰，则高矣。水欲远，尽出之则不远，掩映断其派，则远矣。”（《林泉高致·山水训》）这是对山水画几种不同的“远”及如何致“远”的深微的考辨。清蒋和亦云：“山峰有高下，山脉有勾连，树木有参差，水口有远近，及屋宇楼观，布置各得其所，即是好章法。尝论《玉版十三行》章法之妙，其行间空白处，俱觉有味，可以意会，不可言传，与画参合亦如此。大抵实处之妙，皆因虚处而生，故十分之三天地位置得宜，十分之七在云烟锁断。”（《学画杂论》）实处是为“景”，有虚方能成“境”，有虚方才有“韵”。而虚处之妙，正在致“远”。“远”才会有“境”，才会有“韵”。

古琴音乐也特别重视“远”，通过“远”来制造韵律和意境。就实质上说，古琴音乐中的“远”与诗歌、绘画中的“远”完全相同，诗是用语言概念唤起“远”的空间感，绘画是通过笔墨形迹展示“远”的空间感，而音乐则是通过乐音的运动与节律唤起“远”的空间感。这种“远”的空间感，正是由乐音的“虚”、“淡”、“静”所致。徐上瀛说：“远以神行。……至于神游气化，而意之所之，玄之又玄。”是说“远”只是一种精神、意念、感觉的游行（神游）。这种游行或者趋向于静谧，或者趋向于虚微。而“时为岑寂也，若游峨眉之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致。盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志。吾故曰：‘求之弦中如不足，得之弦外则有余也。’”（《谿山琴况》）古琴走手音在进行中的由实渐虚、由强渐微的不断弱化的倾向，正与由近渐远的感觉相叠合，所产生的也正是不断远去的空间感受。

“远”是由声音渐虚、渐微、渐静所产生的空间效果，然这空间效果之所以有“韵”，有“味”，则并不在这物理的希音本身，而在乐曲的曲情随音响的渐渐岑寂之时，脱出了声音载体，独自在人的感

觉的空间意境中盘旋。这就是韩娥雍门鬻歌,余音绕梁三日不绝的奥秘所在,就是"求之弦中如不足,得之弦外则有余"的真正含意。古琴音乐在其结尾处,很少有像西洋音乐那样在高潮处戛然而止,而总是以悠长、舒缓的乐音渐渐趋向岑寂,将思绪、意念引向远方,就是为了得其音外之味,弦外之韵,象外之境。吴调公说:"神韵论的思想结构,走向无限伸延,为掘发心灵奥区和使潜在意识苏醒提示突破口,达到'以少总多'和生生不已的目的,恰是魏晋的余韵,也是'会心处不必在远'而其实又是极远这一历史意识在神韵诗人主体心灵中的积淀。"①这话是针对文学与绘画而言的,然古琴音乐中的幽远意境亦可作如是观。

古琴音乐为什么倾向于向"远"求其意境?这就要上溯到道家思想了。道家的目标是要脱弃具体的世俗形迹而归于"道"的,这道就是"玄",就是"远"。只有"远",才能达道,因为"远"就是超越,就是脱弃世俗的樊篱,超升到与道合一的自由境界。"远"正好符合中国文人的这样一种深层愿望,所以才会受到历代艺术家、音乐家特别是琴家们的深深向往,才会成为他们终生孜孜以求的精神家园,并以这种方式去实现其同自然宇宙的融合与统一。

---

① 吴调公《神韵论》,人民文学出版社1991年,第81页。

附　论:

古琴发展问题剔微

在所有还在演奏的中国乐器中,应该说,古琴与现代听众、现代舞台的距离最大,在现代音乐活动中所发挥的作用最小。在其它中国乐器如二胡、笛子、琵琶,甚至连刚从地下挖出不久的编钟编磬都已在舞台上大显身手的时候,古琴的这一现状不能不引起人们的关注,古琴的发展问题也不能不被人们当成一个极具现实性的问题。多年来围绕这个问题所进行的各种形式的讨论一直未断,但始终未能得到一个积极的结果,未能对既有的观点形成突破。

其实,古琴是中国乐器中最具特色和魅力、且最富表现力的乐器之一。即以其表现力来说,它也有着其它乐器所不及的长处。笔者曾经论述过这一点,指出它至少在以下三个方面具有突出的表现能力:

(1) 古琴以其特有的"走手音"使弹拨乐器的点状音予以线化和弱化,获得制造"幽深"和"飘逸"效果的能力;

(2) 吟、猱、绰、注等特殊技法的线状出音导致右手弹弦的力向同一方向聚集,使音获得一种内敛的、具有"掐进感"的"力度"与"深度";

(3) 个性化、多样化、近人声、且具对比性的音色使音乐的表现获得丰富的“质感”及其可选择的广阔境域。(参见本书第六章)

不过,就其作为乐器来说,古琴是民族乐器中唯一在现代没加改动的乐器,也是存留音乐遗产最丰富的乐器,故而其历史印痕也最为深刻、鲜明。由于时代在发展,现代与过去毕竟有着很大的不同,古琴应该如何随着时代的发展而发展呢?本文拟从几个具体问题的剖析,剔抉出古琴发展这一总问题的关键所在。不妥处望得方家指正。

一、古琴是否需要发展

发展问题已经是发展中国家的一个长期话题。如果我们不是在传统单线进化论的意义上谈论发展,而是把它放置在一个多元发展观的理论背景之上加以对待,那么,发展确实是“硬”道理,因为这个意义上的发展就是变化和进步。这表现在音乐上,就是指音乐应该随时代的变化而变化,随时代的进步而进步。

众所周知,在东方世界,本土音乐在面对外来音乐时有三种模式:日本的、印度的和中国的。日本模式是全力发展外来音乐,但同时也全力保护本土音乐,井水不犯河水。印度模式是将外来音乐拒之门外,关起门来发展本土音乐。中国音乐则采取中外融合的方式发展本土音乐。过去我们常常羡慕日本和印度,觉得那真正是本土音乐的幸运。但现在看来未必如此。日本对于本土音乐,实质上只是作为历史文物对待的,结果只是保护了它的历史形态,使它定格成为一种历史的活化石、橱窗物,与现代文化、现代人的生命形态严重脱节。这种做法只是保存,而不是发展。印度的做法虽然干脆,但其音乐由于没有与外来音乐接触的机会,无法进

行该系统与他系统的信息、能量交换，故而必然缺乏发展的营养和动力，实际上并不利于本土音乐的发展。中国的模式目前常常遭到人们的批评，因为它的中外结合产生出不少不伦不类的东西。但我还是要说，就对本土音乐文化的“发展”（最有效的保护应该是“发展”）而言，中国的思路是正确的。我们当然要保护中国音乐的遗产，深入地研究它，透彻地揭示出它的生成机制、存在方式、美学特征等一系列的信息密码，并能随时将它再现出来，向公众展示。不过，这是另外一个专门的工程，它很必要而且重要，也同样需要投入大量的人力物力才能完成。此外，就目前的音乐状况来说，我们更迫切需要的还是现时代的民族音乐和音乐传统，这是一种发展了的本土音乐，是在生长中的音乐传统，是与我们现代的文化、生命形态血肉相连的艺术形式。这种音乐仍然是本土的、民族的、传统的，但同时又是现代的。我认为，这种音乐只有在中国模式中才能真正产生，因为只有它才包含着真正现实和有效的发展机制。

中国模式真正是“中国”的模式，因为在它的历史中，中国从来就是运用这一模式处理外来音乐来发展自身的。这一点无需举例，只要稍微熟悉一点音乐史的人都能从其与西域文化的交流、吸收中了解这一点。中国音乐能够而且善于融化外来音乐，将它转化为自身的有机成分；而且，这种融化最活跃的时候往往也就是中国音乐发展最辉煌的时候。事实上，中国音乐正是通过与外来音乐的不断交流来使自身获得生长的养料和催化剂，完成其自身丰富性的充分展开。中国音乐总是能够随着时代的发展而发展，从先秦时辉煌庄严的钟鼓之乐到汉晋时幽婉深邃的民间吹歌，从盛唐时繁富密丽的都市新声到明清时活泼多姿的地方戏曲，无不显示出音乐的发展变化。其实，这一点在古琴本身也能见出。众所周知，古琴艺术的发展在许多方面都显示出因时代发展而出现的变化，如由声多韵少向韵多声少的变化，由重形象刻画向重意境经

营的变化，由重叙事性向重抒情性的变化，由质朴粗犷向细腻委婉的变化等等。几千年来，古琴一直在不断地发展着，难道独独在今天，它要停滞下来，它要被定格，它要被送进博物馆了吗？

其实，即在现代，古琴也并未完全停滞，而是仍然在发展。本世纪初以前的古琴艺术未能亲耳闻见，不可妄言。但三四十年代以后成长起来的琴人的演奏录音，现在是可以听到的。在管平湖、吴景略、查阜西等老一辈琴家那里，古琴已经有了明显的变化。虽然他们演奏的都是传统的琴曲，但正是通过对琴曲的不同演绎展现了一种新的面貌。这就是发展。这种发展有来自社会生活、文化氛围和生命感受的变化，也有来自西方音乐某些因素的影响。再到目前琴坛最为活跃的中年一辈的琴家，如龚一、吴文光、李祥霆、成公亮等，其发展变化就更加明显，其现代气息更加浓郁。正是因为他们中一些人对古琴艺术的成功发展，才使得在今天有越来越多的人了解古琴，越来越多的人成为古琴的发烧友和票友。

但是，我们应该清楚，古琴的这一发展主要是通过对传统琴曲的演绎实现出来的，而不是在新曲的创作上完成的。虽然也有一些琴家和作曲家在创作上作了尝试，写出一些较为成功的曲子，但无论从量上还是质上都还不够。现在的问题是，古琴的发展是否仅仅就指对传统乐曲的演绎？它还要不要直接参与到对现实生活、现代人生的表现之中？也就是说，古琴要不要表现时代？

二、古琴是否应该表现时代

经常听到有人说："古代遗留下来的琴谱那么多，现在已经弹出来的只是其中极小的一部分，整理打谱还忙不过来呢，哪里还有时间创作！"或者说："演奏现成的古代曲谱已经足以让人满足了，

何必再去创作新的曲子呢！”

这里的关键在于，我们是要把古琴音乐文化继续向前延伸，还是仅仅把它保存下来？如果是后者，只要弹弹古人的曲子也就够了；如果是前者，则必须使它与现代文化贴近，就必须有这个时代的代表性曲目，这就少不了创作。这是两个意义和性质都不相同的音乐行为。前者只是演绎，只是对历史上音乐成果的音响展示；后者才是将现代人的思想内涵、感觉张力和生命律动熔铸为新的音乐作品的创作。尽管在对以往作品的演绎中也能够揉进当下的人生体验和音乐感，使之见出新意，但它毕竟不是创作，毕竟不是当代人的生命结晶。如果我们满足于把古琴当做一件与现代无缘的古代乐器，那么就不一定需要琴曲的创作。但是，这样一来，古琴实际上就成了博物馆里的文物——橱窗里的展品一样，它的作用仅仅是向我们展示，在以前的某个时期，曾经有过这样的乐器、乐曲和音乐活动，像今天日本的能乐、和乐一样。尽管这种活动也能够引起我们的美感，就好像博物馆中王维、倪云林、徐文长、八大山人的画也能够引起我们的美感一样，但它毕竟是那个时代的产物，与我们现在的文化、人生、社会已有很大距离，故而无论如何不能算做是我们这个时代所创造的艺术，不能算新时代的艺术文化。钢琴如果仅仅满足于演奏巴赫、贝多芬、萧邦等19世纪以前的经典作曲家的作品，而不再有新的创作，那它就只是一件“橱窗物”。而二胡、笛子、琵琶、古筝之所以是活的乐器，也就因为它们参与了对现代文化、现代人生的表现。如果我们希望古琴永远是一种活的乐器，无意将它变成纯粹的“橱窗物”，那么，除了让它参加到表现时代的行列、创作出新的作品之外，别无他法。

其实，从历史上看，古琴始终是以一种“活”的乐器存在并不断发展的，也就是说，它始终是直接参与了对时代的表现的，即总是在创作新曲中获得发展的。相传孔子在途中看到兰花，心有所感，

创作了《幽兰》;蔡邕"假物以名","寓其哀思"(朱长文《琴史》),创作了《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》和《秋思》五首琴曲;阮籍不满司马氏政权统治的黑暗,借酒佯狂,创作了琴曲《酒狂》,南宋郭沔出于对国事的深深忧虑,写出了《潇湘水云》等一批琴曲。所有这些都是对当时人的生活、情感和生命状态的展示,是真正意义上的创作。至于另外一些以现实、历史事件为题材的作品,其对时代的表现就更加直接了。汉代的琴曲《饮马长城窟》是"苦长城之役"的;《聂政刺韩王》(即后来的《广陵散》)讴歌了历史上一段不畏强暴的反抗精神;《别鹤操》则表现了真挚的爱情与旧习惯势力的抗争;其余如根据蔡琰诗意创作的大、小《胡笳》、根据王维诗意写作的《阳关三叠》、根据楚汉之争的历史题材创作的《楚歌》、根据汉武帝与陈阿娇的故事创作的《长门怨》、以及各个时代所创作的讴歌山水花木禽鸟自然之美的琴曲等,都直接植根于创作者对所处时代的氛围的领会和对自身生命状态的深切体验。古琴艺术之所能够不断发展,形成一个渊深宏大的传统,正有赖于这些琴曲的不断创作。假如这种创作在古代的某个时代终止了,那么,古琴作为"活"的有生命力的乐器的历史也就随之而终止。

不错,就创作琴曲来说,我们这个时代并非是空白,已有一些作曲家和古琴家在这方面做出了尝试,并取得成功,如金复载的《山水情》,许国华、龚一的《梅园吟》、《春风》,李祥霆的《山峡船歌》,周成龙的《江流》、金湘的《楼兰散》、朱践耳的古琴与交响乐队《江雪》等。但这远远不够。这个成就仅仅同二胡、笛子、琵琶等乐器的创作曲相比,也显得十分薄弱,更不用说它同极为活跃的现代音乐环境之间的距离了。要不要缩小这个距离?这个问题也就意味着要不要发展古琴创作的专业力量,因为在作曲已经高度专业化的今天,创作已经离不开具有相当规模的专业人员的投入的。所以接下来的问题自然是:

三、古琴是否要专业化

这里的“专业化”是指古琴应该有一个具有相当规模的、稳定的、且从事专业性行为的琴人队伍。

乍一看,这似乎不是一个问题。我们现在已经有了一支古琴队伍,虽然人数不很多,但将全国各地的琴人统计起来,也不是很少。而且,从目前的趋势看,它还在不断增加。但是如果我们仔细地看一下这支队伍的构成和行为,就会发现里面存在着问题。

我们知道,任何一个学科的发展都离不开两个条件,一是具有一定数量的从事该学科工作的人,一是这些人的学科行为必须是专业化行为。就古琴队伍来说,人数不可谓少到无法形成学科的地步。在目前的学术界,有许多专业如考古学、古文字学等,它们的人数可能还没有琴人多,但其学科却是饱满的、强劲的。与之相比,古琴领域就显得薄弱、贫乏得多。究其原因,就在于古琴队伍中的人员绝大部分是非专业性,而仅仅是一种个人的自娱自乐。就我所知,目前我国音乐演出团体中,真正专职古琴独奏的只有两位,再加上从事其它职能(如声乐、中阮、低提、理论等)兼搞古琴的也不超过十人。其余的琴人大部分都有其它职业,有的是教师,有的是工人,有的是国家公务员,有的是商人。这里面最具专业性的要数音乐院校中从事古琴教学和研究的人。但即便是这类人,他们大部分也是在从事其它工作之余附带地搞搞古琴的。在这种状况下,古琴的演奏艺术怎么能够有大幅度的开掘、发展,以适应新的时代需要呢?这主要还不是指非专业化在时间上的不足,也不是说这些琴人的技艺不高,而是说,在没有职业化的情况下,琴人很难形成职能性的责任感;在没有直接面对听众的情况下,同样很

难形成向现代接近的张力。

其实,不仅在演奏方面是如此,在作曲、理论等方面也同样如此。要想在琴曲的创作上成气候,出精品,同样也必须相当的人力投入,而且必须是专业性的行为。目前的琴曲创作队伍十分薄弱,现有的几首曲子,要么是作曲家临时客串而就的,要么是演奏家偶然兴至而成的。在写成了一两首之后,他们可能就再也不去考虑此事了。由于古琴音乐传统与现代音乐文化的差距较大,这就决定了其新曲的创作必定要经过一个相当时间的、艰苦的探索、磨合、积累的过程,很难一下子就推出精品乃至经典。加之古琴的特殊技法、风格和美学追求等,也使得作曲者必须既精通作曲,又精通古琴,具有高度专业程度。如果说,在古代,琴人的作曲还能够满足需要的话,那么,在作曲早已高度专业化的今天,仅仅以琴人的身份来作曲就不能令人满足了。此外,这种既精通作曲,又精通古琴的人还必须有一定的数量,这样才能形成竞争、切磋、探索的气候,才能不断地水涨船高,推出当代的经典之作。

与此密切相连的是琴学的理论行为。乍一看,这类行为应该是高度专业化的了,其实也不尽然。目前的理论研究存在着明显的缺陷,一是研究中理论的张力方向总是向后的,而很少甚至根本没有向前的;一是研究工作本身在很大程度上是业余的或附带性的。不错,在古琴的某些学术工作方面,确实是形成了相当可观的群体力量,具有一定的专业性行为特征,例如对琴谱的整理、出版、打谱以及对琴曲的录制工作等。但是,即便如此,这种琴学研究也多限于突击性的、阶段性的和会议性的,而非日常性的。而且,同样显而易见的是,近百年来的琴学研究自身还表现出这样一种不平衡,那就是:对古琴遗产的整理多而对理论问题的思考少,对传统琴学理论的阐述多而对现代琴学理论的思考少,对纯理论问题、特别是技术性问题注意多,而对当下古琴创作与演奏的理论行为

即乐评少。在这种状态下，古琴的发展当然难有起色。我们说过，任何一门学科的发展都有赖于，也只能有赖于有相当规模的、从事专业化行为的人才有可能，因为它既是该学科的学术主体和资源，同时也是一学科发展所必须的环境、动力和机制。古琴也不例外。

那么，如何才能形成专业化的气候？我们知道，就社会现象而言，一事物发展的最大动力(也许是根本性动力)是社会需要。只有在社会需要的情况下，社会才有可能集中相当的人力物力去从事这方面的生产，形成专业性行为。但社会需要并不总是一个先天的存在，它更多的是要人们去开发，去培养，去激励的。马克思说过，人的生产不仅仅是生产产品，同时也生产人的需要和新的人性方面。古琴自古以来主要是面对个人自娱自乐的，但那是同以家族为中心的小农经济生产方式和礼治社会相适应的。现在我们正在进入以社会为中心的市场经济生产模式和法治社会，社会的分工越来越细，人与人之间的互相联系与依赖也越来越突出。在今天，一切都已经高度的社会化、公众化了，艺术也不例外。那么，作为艺术的一个部门的古琴音乐，是否也应该做出调整，将自己面向社会，面向公众？

四、古琴是否要公众化

表面上看，个人化与公众化①，亦即自娱与他娱似乎没有多大

---

① 这里所讲的是“公众化”而非“大众化”，这两者虽然有某种联系，但亦有着明显的区别：“大众化”主要是就音乐的对象而言，侧重的是其范围与性质，它与“精英化”相对；“公众化”则主要就音乐的行为而言，侧重的是音乐活动的功能指向，它与“个人化”相对。“公众化”可以包含“大众化”，但不必然包含“大众化”。

的差别。公众是由个人组成的,公众对艺术的接受又总是以个人的方式实现的;自娱与他娱都是“娱”,对己对人都没有什么不同。但是,正因为艺术服务的对象不同,准确地说,应该是它的功能张力方向的不同,它们对艺术的影响也就大不一样。笔者在拙著《中国音乐的神韵》①中曾经分析过不同的功能张力对中西艺术乃至音乐的影响,那是从一个特定的角度,即对中西音乐传统及其形态特征提供一种文化解释这一角度论述到自娱与他娱的。我认为,中西音乐的许多特征,包括形式、审美、风格、历史乃至乐器等等方面,都或是直接或是间接地由自娱或他娱这两种不同的功能张力决定的。即从中西音乐在许多方面的巨大差异,我们也可以看出这两种功能张力的差别是何等之大。这个差别绝不仅仅是量的,而是质的。

个人化与公众化,亦即自娱与他娱首先体现在音乐活动的意向上,亦即艺术的功能张力上。自娱性的音乐活动其旨仅仅在满足自己,让自己感受到娱悦即可;而他娱性的音乐则主要不在满足自己,而在设法满足别人,让别人感受到娱悦。这两个目标本身并非不可调和,并非如鱼和熊掌不可兼得。但关键在于它们分别代表着两个不同的张力方向,当它们刚刚起步时,其差距确实很小;但随着向前行进的步子越来越多,它们的距离便越来越大。因为仅在自娱,仅在满足自己,故而就不会多去考虑技巧和形式,不会逼迫自己不断地创作新曲,不会太在乎别人对自己的演奏及其作品是否感兴趣。那么,久而久之,这种音乐活动就会萎缩,就会成为各自分散的、纯个人的行为。也正因其成了个人行为,故难以组织起群体的力量,并使其专业化。与之不同,他娱虽然也有种种弊

① 刘承华《中国音乐的神韵》附录1:《中西艺术功能张力之比较》,福建人民出版社1998年。

端,特别是往往会导致音乐活动与人自身的生命状态的分离,但却因此而获得另一方面的补偿。他娱的本质特征在于艺术主体密切关注艺术活动对于欣赏者的影响,在于自己的艺术活动是否或者能否抓住他们。而欣赏者是有不同类型的,是不断发展变化的,不仅对象随时间不停地变化,其欣赏趣味和水平也在不断地改变。这就除了必须要有完备的形式、技巧予以保证外,还得在此基础上不断地丰富、创新、发展来适应它。一种艺术形式乃至一种乐器的快速发展往往即由此造成的,我们只要想一想建国以后二胡、古筝、琵琶等乐器、音乐的发展即可明白。由于他娱抓住了听众,所以,你的音乐行为便不再是纯个人的行为,而具有了公众性和社会性。公众性和社会性为音乐提供了一种广泛的需要,这正是音乐的具有一定规模的专业化行为所必具的动力和条件。

公众化还会带来古琴音乐活动在性质上的一系列变化。这些变化是:

(1) 公众化意味着要将古琴从娱乐转变为艺术。艺术中有娱乐的因素,但却远不只是娱乐。娱乐中虽然也有形式,有技巧,有理论,但除非它已成为专业性行为,否则,它的形式、技巧、理论总是不够自觉,其水平的提高也是在自发状态下完成的。艺术则与此不同。除非是个人自娱一类的,否则它就会被作为必修的课程认真地去完成它,并且要尽可能地达到完美。毫无疑问,后者更具有动力性。

(2) 公众化意味着要将道器、法器转变为乐器。由于古琴几千年来一直作为文人夫、高僧名媛参禅悟道、修身养性的工具,其中积淀着极为厚重的哲学、文化、心理、人格方面的内涵,故人们常常称之为"道器"、"法器",而不太将它当做"乐器"。公众化之后,古琴的乐器功能被突出出来,它首先是作为乐器,而不是道器在为人所用。但古琴毕竟经历了两千多年的沧桑,它所积淀的文化内

涵已经成为它的不可分割的一部分。所以,把古琴还原为乐器,并不意味着要铲除这些文化印痕,而是把它作为古琴表现力的一个背景,一个魅力资源。古琴的发展绝不是要丢弃这一遗产,相反,它实际上是对这一资源的重新开发和利用。

(3) 公众化还意味着要将古琴从乐器本位转变为公众(人)本位。一切艺术都是人创造的,同时也是为了人而创造的。而人是社会的,人类的文明是社会的,一种文明成果只有被具有相当规模的人群所享用时,才算是真正发挥了它的效用。音乐只有面向公众,才能更充分地实现它的价值,古琴也不例外。我们虽然不能说,是古琴为人而存在,因为它已经有了自身的深厚传统,已经成为一个具有相对独立性的生命体;但也同样不能说,是人为古琴而存在,因为离开了人,古琴的生命与传统都将变得毫无意义。正确的说法应该是,古琴与人的互动发展才是古琴存在的根本原则,才是古琴生命力的源泉所在。而互动发展必然要与新的时代、社会相协调,在现代亦必然要走上公众化的道路。公众化能够让我们避免古琴与人的种种异化,还古琴以它应得的位置。

根据以上所述,我们不难看出,在古琴的发展问题上,公众化确实是其关键所在,它为古琴发展提供了一个强劲的动力和有效的机制。那种为古琴而古琴,孤立地发展古琴的做法是虚弱的,没有力量的。有了公众化,才可能形成相当规模的专业化行为;有了专业化行为,才能有效地使古琴参与到对时代的表现之中;只有有效地参与了时代表现,古琴才算是真正地随时代而发展;古琴随时代发展了,我们才算在真正意义上保存了古琴艺术,维护了古琴传统。

主要参考文献

1. [明]朱权《神奇秘谱》,北京:音乐出版社 1956 年。
2. 查阜西等《琴曲集成》第 1 - 14、16 - 17 册,北京:中华书局 1980 - 1994 年。
3. 杨宗稷《琴学丛书》,北京:中国书店 1996 年。
4. 《梅庵琴谱》,南京:江苏文艺出版社 1959 年。
5. 查阜西《存见古琴曲谱辑览》,北京:音乐出版社 1958 年。
6. 查阜西《存见古琴指法谱字辑览》,北京:音乐出版社 1959 年。
7. 管平湖等《古指法考》,北京:中国艺术研究院音乐研究所刊印本。
8. [宋]《琴苑要录》,影印本。
9. [宋]朱长文《乐圃琴史校》(汪梦舒校),北京:刻印本 1959 年。
10. 《查阜西琴学文萃》,杭州:中国美术学院出版社 1995 年。
11. 许健《琴史初编》,北京:人民音乐出版社 1982 年。
12. 谢孝苹《雷巢文存》,北京:中国文联出版社 1999 年。
13. 龚一《古琴演奏法》,上海:上海教育出版社 1999。
14. 蔡仲德《中国音乐美学史》,北京:人民音乐出版社

1995 年。
15 . [日] 林谦三《东亚乐器考》, 北京: 人民音乐出版社 1999 年。
16 . 吴钊《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》, 北京: 东方出版社 1999 年。
17 . 牛龙菲《古乐发隐》, 兰州: 甘肃人民出版社 1985 年。
18 . 叶明媚《古琴艺术与中国文化》, 香港: 中华书局(香港)公司, 1994 年。
19 . 叶明媚《古琴音乐艺术》, 香港: 商务印书馆(香港) 1991 年。
20 . 卓芬玲《古琴弦音》, 台北: 希代书版公司 1984 年。
21 .《今虞琴刊》, 上海: 今虞琴社 1937 年。
22 .《今虞琴刊》(续), 上海: 今虞琴社 1997 年印。
23 .《中国古代乐论选辑》, 北京: 人民音乐出版社 1981 年。
24 .《古琴曲集》(第一集), 北京: 人民音乐出版社 1962 年。
25 .《古琴曲集》(第二集), 北京: 人民音乐出版社 1983 年。
26 . 吴钊等《中国古琴珍萃》, 北京: 紫金城出版社 1999 年。
27 .《中国大百科全书 · 音乐舞蹈》, 北京: 中国大百科全书出版社 1989 年。

后　记

写完本书，重读一遍，觉得尚有不少未尽之处，有一些问题的论述还需进一步展开，还有一些相关问题尚未论及。但我深知，学术研究的一个特点就是，不管到什么时候，总会发现许多"缺口"即未尽之处的，这正是学术无止境之所在。而这无止境的学术研究，一如写文章，也总是有段落的。作为一本书，便只是一个小小的段落，故不能不在这里煞住。未尽之处，只能待来日亦即下一阶段的研究了，此处不再多说。此处需要说明的只是下面几个技术性的问题：

一、古琴艺术博大精深，我们对它所作的任何描述和分析，都只能是窥一斑于全豹，舀一勺于沧海。要想在这样一本书中做到全面与深入兼备，谈何容易！正因为此，我在本书的写作中有意识地避开概论式的全面和系统，只是就自己稍有心得的那些"点"作尽可能深入一些、也个性化一些的论述。这样的书从本质上说应属专题论文的结集，其中一些章节的内容也已经在相关刊物发表或将要发表。只是为了避免使本书成为论文集的形式，才将它们重新加以组合，列为章节，并增添了一些在联络上必不可少的环节，加写了一些在学科上必不可少的内容，以使全书体现出相对的系统性与完整性。也正因为此，本书各章节内容的学术性含量并

不均衡,虽然大部分章节是个人的学术性研究,但也有个别章节偏重于已然的知识性描述。不过,尽管如此,从总体上看,本书仍然是一本专论,而不是概论。

二、本书成书前部分内容发表时的文章标题(主要篇目)及刊名、期次如下:

1.《古琴的文化审美内涵》,《黄钟》1999年第2期;

2.《古琴的审美意蕴》,《七弦琴音乐艺术》第4辑;

3.《古琴韵味辨微》,《中国音乐》1999年第4期;

4.《古琴表现力抉微》,《中国音乐学》2000年第2期;

5.《古琴演奏之道》,《音乐与表演》2000年第2期;

6.《古琴发展问题别微》,《中国音乐》2001年第1期;

7.《古琴美学的历时性架构》,《黄钟》2001年第2期;

特此说明,并向以上刊物及编者致谢。

三、本书在写作过程中所参考的其他研究者的成果,已在文中或正文脚注及书后"主要参考文献"中标出;琴家龚一先生对书中个别章节提供意见,成公亮先生在写作中惠借资料;茅原教授、居其宏教授审读全书,撰写评语,茅原教授还在百忙中为本书作序,均在此深表感谢。

五、本书的出版得到南京艺术学院学术著作出版基金的资助,其初稿的写作亦曾得到中国科学技术大学教学研究资金的立项资助,江苏文艺出版社为此书的出版提供方便,亦在此一并致谢。

刘承华

2002.8.于南京古林园畔